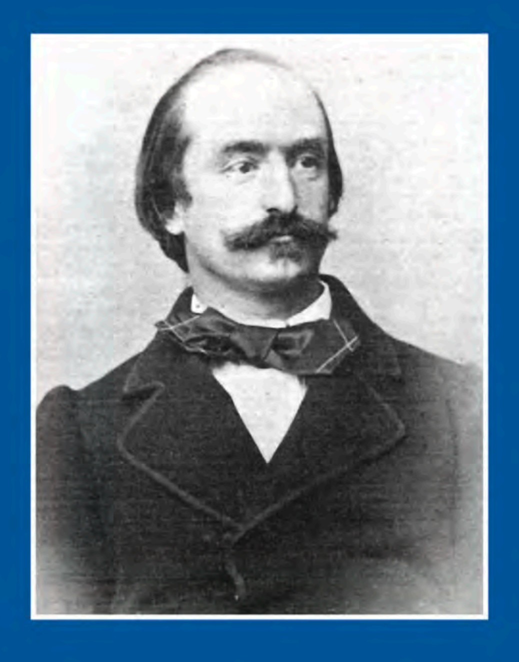
EDUARD HANSLICK

Sämtliche Schriften



Historisch-kritische Ausgabe

Band I/7
Aufsätze und Rezensionen
1864–1865

herausgegeben von
Dietmar Strauß

böhlau

böhlau

EDUARD HANSLICK

Sämtliche Schriften
Historisch-kritische Ausgabe

Band I,7
Aufsätze und Rezensionen 1864–1865

herausgegeben und
kommentiert von

Dietmar Strauß

Unter Mitarbeit von Bonnie Lomnäs

Böhlau Verlag Wien · Köln · Weimar

Editionsleitung:

Clemens Höslinger
Dietmar Strauß

Gedruckt mit der Unterstützung durch:



Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

ISBN 978-3-205-78736-5

Umschlaggestaltung: Michael Haderer

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefrei gebleichtem Papier

Gesamtherstellung: Wissenschaftlicher Bücherdienst, D-50688 Köln.

Inhalt

Editorische Vorbemerkung

Der vorliegende Band der neuen Hanslick-Ausgabe enthält die Schriften der Jahre 1864 bis 1865, überwiegend Beiträge aus der Wiener *Presse* und der *Neuen Freien Presse* (NFP), zu der Hanslick ab der Gründung dieser Zeitung im Herbst 1864 wechselte.

Manche Artikel erschienen kurz darauf in überregionalen Musikzeitschriften wie der *Niederrheinischen Musik-Zeitung* oder der *Berliner Musik-Zeitung Echo*. Außerdem publizierte Hanslick zum Teil eigenständige Beiträge in der *Oesterreichischen Wochenschrift*, der neu aufgelegten Beilage zur *Wiener Zeitung*, und der *Oesterreichischen Revue*, dort ein Vorabdruck zu seiner „Geschichte des Concertwesens in Wien". Einen Teil überarbeitete er später für seine bekannten Sammelbände („Die moderne Oper", „Aus dem Concertsaal. Geschichte des Concertwesens in Wien, II"). Für diese Texte wurden wie in den bisherigen Bänden Lesartenverzeichnisse erstellt. Die Editionsprinzipien (vgl. die entsprechenden Ausführungen in den ersten sechs Bänden) blieben gleich. Die Lesarten selbst scheinen auf den ersten Blick Kleinigkeiten zu sein wie andere Schreibweise, Änderung von Sperrdruck zu normalem Abstand oder umgekehrt, kleinere Formulierungsänderungen, Aktualisierungen oder Hinzufügungen. Gravierende Änderungen bestehen hauptsächlich im Wegfall großer Textpartien oder der Neumontage, manchmal Hanslicks Einordnung in einen falschen Jahrgang beim Wiederabdruck. Da es sich in vielen Fällen um Mischkritiken handelt (in einem Artikel werden gelegentlich drei bis vier Konzerte rezensiert), entfallen im Wiederabdruck die Besprechungen ganzer Konzerte oder sie werden neu zusammengestellt und einem Künstler oder Komponisten zugeordnet. Allgemein ist Hanslicks Verfahren der Textmontage interessant. Er bewahrte offensichtlich alle seine Rezensionen auf und montierte bei Bedarf auch kleinste Einheiten in neue Texte hinein. Eine grundsätzliche Änderung in Hanslicks Kritikertätigkeit, wie sie gerade ab den 1860-er Jahren festzustellen ist, nämlich seine stärkere Gewichtung der aktuellen künstlerischen Leistung, kann man durch die Abdrucke in seinen Sammelbänden nicht belegen, weil gerade auch diese Teile weggelassen wurden. Insofern gibt diese Ausgabe nicht nur einen besseren Überblick über das Wiener Konzertleben dieser Jahre als Hanslicks eigene Edition, sondern verzeichnet viel genauer die geänderte Schreibhaltung Hanslicks mit seiner Zuwendung zur Leistungskritik. Diese ist natürlich auch motiviert durch Wiederholungen des schon einmal besprochenen Repertoires, die

verstärkte Zurschaustellung der Künstler selbst und Hanslicks Auftragslage, über vom Programm her eher uninteressante Konzerte oder Ballette zu berichten, bei denen manchmal hochrangige Künstler mitwirkten, deren Leistung es zu würdigen galt.

Inhaltlich sind die Texte weit gestreut. Neben Tageskritiken stehen grundsätzliche musikästhetische Essays, Gedanken zur italienischen Oper in Wien, kulturhistorische Darstellungen, aber auch grundsätzliche Reflexionen zum aktuellen Wiener Konzertleben oder zur Wiener Musikgeschichte. Insbesondere seine 1869 bei Wilhelm Braumüller erschienene „Geschichte des Concertwesens in Wien" wird in dieser Zeit mit verschiedenen Einzelessays und einer großen zusammenhängenden Reihe in der *Oesterreichischen Revue* begründet. Der Band wird später vollkommen neu geordnet und zusammengestellt aus vielen schon vorher veröffentlichten Einzeltexten. Da der Textcorpus aus der *Oesterreichischen Revue* mit ungefähr 140 Seiten den Rahmen dieses Bandes gesprengt hätte und die Lesarten sowieso in das neu zu edierende Buch gehören, wird darauf hier nur hingewiesen. Hanslick benutzte dabei die ihm eigene Textmontageweise, so dass der spätere Band zum Teil erheblich vom ursprünglichen Konzept abweicht. Allerdings ist die wissenschaftliche Seite dieses Buches von Anfang an sichtbar. Hanslick arbeitet, anders als in seinen sonstigen Aufsätzen und Essays mit Fußnoten und belegt alle seine Quellen, was bei den Essays in Zeitungen und Zeitschriften kaum der Fall ist. Anders als beim Textbestand aus der *Oesterreichischen Revue* sind die vorabgedruckten Beiträge aus der NFP, die später in den Band integriert wurden, hier mit abgedruckt. Sie stehen im alltäglichen Publikationszyklus Hanslicks und durften daher nicht fehlen.

In dem kommentierenden Essay geht es um Hanslicks Wechsel zur *Neuen Freien Presse* im Kontext der späteren Bedeutung dieser Zeitung und ihrer Autoren.

Die Erläuterungen charakterisieren und kommentieren die einzelnen Texte Hanslicks knapp oder befragen sie auf ihre ästhetische Relevanz hin. Dass diese kleinen Erläuterungen marginal ausfallen, ergibt sich aus dem Editionsrhythmus, der zur Verfügung stehenden Menge an Zeit und Raum. Ein noch ausführlicherer Kommentar bleibt der weiteren wissenschaftlichen Beschäftigung mit Hanslick vorbehalten.

Der Band schließt mit dem üblichen wissenschaftlichen Apparat. Ein zusätzliches Verzeichnis der besprochenen Musikwerke wäre zwar wünschenswert, muss aber aus Zeit- und Platzgründen einem späteren Index vorbehalten bleiben. Vorderhand muss man zur Ermittlung von Rezensionen einzelner Werke über den Komponistennamen gehen.

Weitere Voraussetzungen klären die Aufsätze der ersten sechs Bände („Zur Neuausgabe von Hanslicks Schriften“, „Vom Davidsbund zum ästhetischen Manifest. Zu Eduard Hanslicks Schriften 1844–1854“, „‚… O Praga! Quando te aspiciam …‘ Die Prager Berlioz-Rezeption und das Musikalisch-Schöne“, „Hanslicks Tannhäuser-Aufsatz im rezeptionsgeschichtlichen Kontext“ in Band I,1, „Die Geburt der Ästhetik aus der Kritik? Hanslicks ‚Vom Musikalisch-Schönen‘ im Umfeld seiner frühen Rezensionen“ in Band I,2, „Vom Kaffeehaus zum Katheder. Hanslicks Musikfeuilletons in der ‚Presse‘ und das Studium der Musikgeschichte“ in Band I,3, „Eduard Hanslick und die Diskussion um die Musik der Zukunft“ in Band I,4, der Aufsatz von Markus Gärtner in Band I,5 „Der Hörer im Visier. Hanslicks und Liszts Prinzipienstreit über die wahre Art, Musik zu verstehen“ sowie „Vom Musikalisch-Langweiligen. Eduard Hanslick und der Ennui im 19. Jahrhundert“ in Band I,6). Außerdem sei hingewiesen auf die beiden Bände „Auf der Suche nach der poetischen Zeit. Der Prager Davidsbund“, Saarbrücken 1999, die ich zusammen mit Bonnie und Erling Lomnäs verfasste und herausgab. Darin geht es hauptsächlich um die historischen und ästhetischen Grundlagen des Prager Davidsbundes, zu dem neben Hanslick auch sein Freund und Mentor August Wilhelm Ambros gehörte, der später eine andere ästhetische Position bezog. Gerade zum Thema Neudeutsche Schule finden sich dort einige wichtige Texte aus dem Prager Kreis, die die Differenz zur Wiener Rezeption beleuchten.

Dank gebührt Ines Grimm (Berlin), Clemens Höslinger (Wien), Jitka Ludvová (Prag), Geoffrey Payzant (†) (Toronto) sowie den Mitarbeitern der Universitätsbibliothek Heidelberg (vor allem Martina Lüll und Richard Kolbe) und der Österreichischen Nationalbibliothek (vor allem Christa Bader und Alfred Martinek). Besonders hat sich wieder Bonnie Lomnäs, Stockholm, verdient gemacht, die bei der Redaktion dieses Bandes in vielfacher Weise behilflich war: sie las sämtliche Texte Korrektur, verfasste die Lesartenverzeichnisse, den Personenindex, das Verzeichnis der emendierten Druckfehler und half beim Kommentar. Auch Erling Lomnäs sei gedankt, der die redaktionellen Texte kritisch prüfte und viele Hinweise gab. Trotz der neuesten Möglichkeit, auch Frakturschrift einzuscannen, war die traditionelle Methode, den Text einfach abzutippen, die schnellere. Diese Arbeit übernahm dankenswerterweise Sandra Knopp. Meine Frau Ruth half beim Korrekturlesen und machte Verbesserungsvorschläge zum Kommentarteil. Die wissenschaftliche Arbeit für diesen Band kam wie bei den zwei vorausgehenden nur aufgrund meiner eigenen Initiative und des Einsatzes von Privatkapital zustande. Eine grundsätzliche Darstellung

der aktuellen Editionslage enthält mein Aufsatz „‚Eigentlich ein Skandal …'. Die Situation der Gesamtausgabe der Schriften Eduard Hanslicks." („Die Tonkunst" 3, 2007, S. 258ff.). Immerhin ist es seitdem gelungen, die Publikation des 6. und des vorliegenden 7. Bandes durch eine großzügige Druckkostenbeihilfe des österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF) zu ermöglichen, dem mein besonderer Dank gilt. Dennoch bleibt zu wünschen, dass auch die aufwändige Basis- und Forschungsarbeit, ohne die es nicht zu diesen Bänden käme, wieder institutionell gefördert wird.

Schwalbach, Stockholm
im Mai 2011
Dietmar Strauß

Hanslicks Schriften 1864–1865
Texte und Varianten

Presse, 6. 1. 1864

Musik.

(„Die Stumme von Portici“. – Concerte.)

Ed. H. Wenn wir nicht irren, war es Riehl, der Quellenfinder verborgener Nothwendigkeiten, der eine „tiefe Bedeutung“ für die moderne Oper darin sah, daß in der epochemachenden „Stummen von Portici“ die Hauptperson – sprachlos sei. Das geistreiche Aperçu in Ehren, aber weder Auber noch Scribe hatten die entfernteste Absicht, dem Stummsein der Fenella eine tiefere Bedeutung unterzulegen; nicht dem Drang einer neuen Zeitidee, nicht einmal einem bizarren Einfall folgten sie damit, sondern einfach einer theatralischen Nothwendigkeit. Der Hergang ist interessant genug, und außerhalb Frankreich wenig bekannt. Masaniello's Schwester sollte so gut eine singende Person der Oper sein, als die übrigen; ja die ganze Disposition des Stückes deutet darauf hin, daß Fenella als dramatische Sängerin Elviren ungefähr so gegenüberstehen sollte, wie Masaniello dem Herzog Alphons. Die Oper war vom Dichter und Componisten bereits in diesem Sinn skizzirt, als man an die Besetzung dachte. In Frankreich gehen die Autoren theatralischer Stücke nicht so idealistisch zu Werke, wie wir Deutsche, die wir zuerst in der Studirstube eine Oper „an und für sich“ schreiben, und dann zusehen, wie dieselbe mit der Wirklichkeit sich abfinden werde. An der Großen Oper in Paris hatte man nach dem Abgang der Madame Branchu keine dramatische Sängerin ersten Ranges, welche eine Hauptrolle wie Fenella mit Erfolg durchführen, und der gefeierten Coloratur-Sängerin Damoreau-Cinti, der Darstellerin der Elvira, würdig zur Seite stehen konnte. Hingegen besaß die Oper damals eine Tänzerin, Demoiselle Noblet, deren geistvoll charakterisirende Mimik gerade in rein dramatischen Aufgaben sich am bewunderungswürdigsten entfaltete. Die Leistungen dieses speciell mimischen Talents brachten Scribe und Auber auf die Idee, Masaniello's Schwester stumm zu machen, und sie der Noblet anzuvertrauen. Der Versuch gelang vortrefflich, ja dem Componisten wurde diese seltsame äußere Nöthigung geradezu eine Quelle der schönsten künstlerischen Motive. Die melodramatischen Musikstücke, welche Fenella's Scenen begleiten, bilden nicht blos die Juwelen der Partitur, sie gehören geradezu zu dem Ausdrucksvollsten und Feinsten, was die moderne Oper an dramatischer und dabei musikalisch schöner Charakteristik aufzuweisen hat.

In Wien war die „Stumme von Portici“ mehrere Jahre lang nicht gegeben worden, höchst wahrscheinlich aus zarten politischen Rücksichten. Wie

überflüssig dieselben waren, bewies die Vorstellung vom 31. December, welcher nebst zahlreichen Mitgliedern des kaiserlichen Hofes auch ein neapolitanischer Prinz theilnehmend und beifallspendend folgte. Eine Oper macht heutzutage keine politische Revolution mehr, hat sie eigentlich auch niemals gemacht, sondern höchstens das letzte Glockensignal dort gegeben, wo diese schon vollständig fertig war. Die Oper selbst, mit ihrer wirkungskräftigen, sinnlich lebendigen, dabei geistreichen und melodiösen Musik, ist in unserm Repertoire kaum zu entbehren. An 40 Jahre alt (sie wurde im Februar 1828 in Paris zum erstenmal gegeben), wirkte die „Stumme von Portici“ bei ihrer letzten Aufführung mit unversehrter Jugendfrische. Am Hofoperntheater war die „Stumme“ stets eine der besten Vorstellungen; gegenwärtig hat man das werthvolle Erbstück der Cornet'schen Scenirung aufgefischt und einige Hauptrollen neu besetzt. Ein noch erhöhtes Interesse hätte man dieser Reprise geben können, würde man sich um die Abänderungen und Zusätze bekümmert haben, welche Auber vor einem Jahre für Paris vornahm. So hat er z. B. vor der Tarantella eine neue Balletscene eingefügt, deren Musik als reizend geschildert wird. Auch der Schluß ist zweckmäßig geändert. Wie der geschätzte Pariser Correspondent der Niederrheinischen Musikzeitung versichert, haben nämlich die Franzosen seit 1828 einige Fortschritte in der Geographie gemacht, und wahrgenommen, daß man von Neapel nicht während einiger Tacte bis zum Krater des Vesuvs gelangen könne, wie Fenella in der Schlußscene thut. Fenella stirbt jetzt, unter einer von Auber neu componirten sanften Musik, bei der Nachricht vom Tode Masaniello's, während im Hintergrund der Vesuv seine effectvollen Feuerkünste producirt. – Daß die erste Arie des Herzogs hier wegbleibt, ist bei der gegenwärtigen Besetzung dieser Rolle nicht zu bedauern; sein Recitativ jedoch (zu Lorenzo) ist zum Verständniß der Handlung unentbehrlich. Auch Alfonso's Versöhnungsduett mit Elvira zu Anfang des dritten Acts *(„Écoutez moi!“)* bleibt hier wie in ganz Deutschland weg; musikalisch nicht eben werthvoll, kann es durch den Vortrag doch sehr gehoben werden, und dürfte, als vollständige Novität, wol einen Versuch lohnen.

Herr Wachtel sang zum erstenmal den Masaniello, und hob durch seine Leistung wieder die Hoffnungen, welche sein Engagement erregt, und die jüngste Zeit wieder stark niedergedrückt hatte. Und berechtigt war wol die Erwartung, dieser so beneidenswerth ausgerüstete, dabei fleißige und strebsame Sänger, werde, dauernd an eine große Bühne gefesselt, in dem Rahmen eines festen künstlerischen Ensembles sich auch zu stylvolleren Leistungen erheben. Die Gefahren eines fortgesetzten, wenn noch so lucrativen Wanderlebens hat Herr Wachtel offenbar selbst eingesehen, als er

eine geordnete, stabile Wirksamkeit jenen Eisenbahn-Triumphen vorzog. Die unkünstlerischen Reste abzustreifen, welche ihm daran hängen blieben, den momentanen Effect dem Gesetze künstlerischer Einheit unterzuordnen, ist nun seine Aufgabe geworden. Daß er sie redlich vor Augen hält, bewies sein Masaniello. Die Rolle war dramatisch wie musikalisch mit sichtlichstem Fleiße studirt, die blos materielle Kraft (mit einer einzigen Ausnahme) durchweg zurückgehalten, einige kleine Aenderungen zu Gunsten der hohen Töne nur dort angebracht, wo sie (wie am Schluß des Fischerliedes) füglich zu rechtfertigen sind. Das Fischerlied und das Freiheitsduett gelangen vortrefflich. Das Schlummerlied sang Herr Wachtel durchweg mit schön ausgeglichener halber Stimme bis ins hohe *C* hinauf, ein Kunststück, dem nur der feinste Duft der Empfindung fehlte. Die schöne Cantilene „Du meine Hütte" begann Herr Wachtel sehr hübsch, ließ sich aber am Schluß (und das ist die erwähnte Ausnahme) zu einer „loslegenden" Kraft verleiten, die mit der „trüben Ahnung" des Textes schlecht harmonirt. Die Wahnsinnsscene war gut angelegt und durchgeführt, so auch die dramatischen Momente des dritten Actes. Der Aufruf: „Cameraden herbei!" der die Revolution entfesselt, blieb unter dem Eindruck, den wir erwarteten; ein bedeutenderes Spiel muß hier nachhelfen. Manche Einzelheiten wird Herr Wachtel ohne Zweifel im Verlauf der nächsten Wiederholungen theils vertiefen, theils abglätten, manche schwankende Intonation befestigen; genug, daß er die große und schwierige Rolle, die er nie zuvor gesungen, im Großen und Ganzen sehr lobenswerth durchführte. Daß auch hier ein letztes Etwas fehlte, die tiefere überzeugende Kraft, welche uns innerlichst das Dargestellte mitleben und auf den Darsteller ganz vergessen läßt – kann nicht verhehlt werden. Herrn Wachtel's Individualität und Bildungsgang haben ihm nach der Richtung des Geistigen, Idealen hin Hemmnisse in den Weg gelegt, die er schwerer als Andere zu besiegen vermag.

Eines liegt aber noch in seiner Gewalt, und darauf möchten wir den Künstler aufmerksam machen: die Charakteristik der Erscheinung, die „Maske". An die demagogische Gewalt eines Masaniello, der so sorgfältig toilettirt und frisirt ist, – kann man von vornherein nicht recht glauben. Die Schminke ein paar Farbentöne tiefer genommen, Haar und Bart etwas ungezierter, Kleid und Haltung freier und derber – und ehe Masaniello noch den Mund aufthut, hat er sich schon den rechten Boden bereitet. Herr Wachtel braucht sich blos seine beiden Fischercollegen Mayerhofer (überhaupt ein Meister im Costume) und Hr. Schmid anzusehen. Wir wissen, daß Herr Wachtel ein sehr schmucker Mann ist, sind aber nicht gerne fortwährend erinnert, daß er es auch weiß. Der Erfolg Herrn

Wachtel's als Masaniello war ein sehr ehrenvoller und, wie gesagt, wohlverdienter. Die Herren Mayerhofer (Borella) und Schmid (Pietro) waren vortrefflich; letzterer ließ nur etwas mehr Mäßigung in dem Freiheitsduett wünschen. Von zwei so machtvollen Stimmen wie Wachtel's und Schmid's haben wir dies Duett bisher nie gehört; während gewöhnlich die Sänger sich überanstrengen müssen, um gegen die Brandung des Orchesters aufzukommen, ereignet sich jetzt fast der umgekehrte Fall. Fräulein Liebhart ist als elegante Darstellerin der Elvira bekannt; Herr Dalfy störte nicht in der bis zur Unscheinbarkeit zusammengestrichenen Partie des Herzogs. Ein großes Verdienst an dem Erfolg der „Stummen von Portici" hat die glänzende Leistung Fräulein Couqui's als Fenella. Um diese ganz zu würdigen, darf man allerdings nicht vergessen, daß es keine Schauspielerin, sondern eine mit großem dramatischen Talent begabte Tänzerin ist, die hier die Fenella spielt. Man muß sich damit abfinden, Manchem von der dem Ballet eigenen conventionellen Geberdensprache, von seiner convulsivisch lebhaften Mimik auch auf diesem rein dramatischen Boden wieder zu begegnen. Dann wird man das höchste Lob einer Darstellung nicht versagen können, die durch leidenschaftliche Beredtsamkeit wie durch eine Fülle treffend gedachter und fein empfundener Züge hoch über ähnliche Leistungen hervorragt.

Das scenische Arrangement der Oper, sowie die äußerst lebhaften Tänze fanden einhellige Anerkennung, ebenso die Präcision des von Herrn Esser geleiteten Orchesters. –

Herr Laub nahm mit seiner letzten Quartett-Soirée am Neujahrstag und einem Abendconcert am 3. d. M. ehrenvollsten Abschied von dem Wiener Publicum, dessen Achtung er im Lauf dieser Saison so vollständig gewonnen. Er verläßt uns für einige Monate, um Carlotta Patti auf einer Concert-Rundreise zu begleiten, und dann im Herbst seinen bleibenden Wohnsitz in Wien zu nehmen. Das musikalische Leben Wiens wird dadurch die dankenswertheste Bereicherung erfahren, ja, die Dimensionen desselben haben sich nach jeder Richtung so sehr erweitert, daß es mit einem Violinspieler ersten Ranges, selbst von so unermüdlicher Thätigkeit wie die Hellmesberger's, kaum mehr auslangen kann. Die Quartett-Unternehmung Laub's gewann, ohne ihre Rivalin von älterem Adel im entferntesten zu beeinträchtigen, mit jedem Abend an Zugkraft. Als Virtuose hat sich Laub in seinem Abschiedsconcert den effectvollsten „Abgang" bereitet, und wir gestehen, ihn in dieser Eigenschaft noch höher zu stellen als im Quartettspiel, wo mitunter die energische Kraft eines Tones auf Kosten der Schönheit vorherrschte und die Mitspielenden theils drückte, theils zu

bedenklicher Nacheiferung verlockte. Spohr's „Gesangscene", mit welcher Herr Laub sein Abschiedsconcert eröffnete, spielte er mit edelstem Pathos, durchaus groß und breit im Ton. Ebenso war die Ausführung der Schubert'schen *G-moll*-Phantasie (mit Herrn Epstein) von makelloser Eleganz. Die Composition selbst trägt zum Ruhme Schubert's nur wenig bei; aus der geheimnißvollen Dämmerung des romantisch einleitenden Tremolo entwickelt sich ein herzlich unbedeutendes Salonstück; eine musikalische Kleopatra, nimmt Schubert hier eine der schönsten Perlen aus seiner Krone („Sei mir gegrüßt"), um sie in – ordinärem Gumpoldskirchner aufzulösen.

Ein wunderliches Virtuosenstück ist Ernst's Uebertragung des Schubert'schen „Erlkönig" für die Violine allein. Nichts Schwierigeres kann man sich denken, aber auch nichts Unzureichenderes und Unschöneres als dies Wagstück, mit seinem mühsamen Zusammenleimen der Gesangstimme mit der Begleitung und den in so enger Accordlage peinlich kreischenden Dissonanzen. Trotz der Virtuosität Laub's machte das ganze Manöver einen entschieden unkünstlerischen, gegen den Schluß hin sogar komischen Eindruck. Zum Glück wurde derselbe auf das günstigste getilgt durch Laub's „Saltarello" und „Polonaise", zwei effectvoll componirte Bravourstücke, die niemand so leicht dem Componisten nachspielen wird. Fräulein Bochkoltz-Falconi sang eine Rossini'sche Arie und eine hier noch nicht gehörte Schubert'sche Monodie (Klopstock's „Thusnelda"), eine Jugendarbeit vom Charakter und Werth einer schwachen Zumsteg'schen Composition. Die treffliche Gesangskünstlerin entfaltete in beiden Stücken alle Vorzüge ihrer ausgezeichneten Technik und fand, wie immer, die lebhafteste Anerkennung.

In Laub's letzter Quartett-Soirée führte sich unser kürzlich eingetroffener geschätzter Gast aus London, Herr Ernst Pauer, mit dem Vortrag der Mendelssohn'schen *„Variations sérieuses"* auf das vortheilhafteste hier ein. Da Herr Pauer demnächst selbst einige Concerte veranstaltet, warten wir diese bessere Gelegenheit ab, seine längst anerkannte Kunst eingehend zu würdigen.

Presse, 12. 1. 1864

Concerte.

(Sing-Akademie. – Ernst Pauer. – Quartett-Soirée.)

Ed. H. Die „Wiener Sing-Akademie“ trat in ihrem zweiten Concert mit einem reichhaltigen Programm hervor, das nicht wenig des Schönen und Merkwürdigen enthielt. Wenn trotzdem die Production hinter dem ersten Concert an Erfolg zurückblieb, so liegt der Grund einestheils in der unausweichlichen Monotonie jeder längeren Reihe von älteren geistlichen Compositionen, andererseits in der diesmal minder vollendeten Ausführung der Chöre. Gleich die ersten Nummern verriethen, daß das Concert unter keinem günstigen Stern vor sich ging. Der Mangel an feiner Schattirung und Durchsichtigkeit gab diesen Aufführungen mitunter den Charakter mehr einer Improvisation oder Vereinsübung, als einer Concert-Production. Dabei herrschten die Frauenstimmen unverhältnißmäßig vor: kein Zweifel, daß die Reihen der Männer durch die Ungunst der Witterung, oder der Liedertafeln, oder sonstiger Zufälle stark gelichtet waren. Außerdem war es die offenbar zu kurze Zeit der Vorbereitung, welche dies zweite Concert beeinträchtigen mußte. Boten die gewählten Stücke fast durchweg erhebliche Schwierigkeiten, so beruht namentlich die Wirkung größerer, mehrchöriger oder vielstimmiger Stücke, wie die von Gabrieli, Rovetta, Schütz u. s. w. auf der feinsten Präcision, auf der genauest abgewogenen Dynamik des Vortrags. Dies Resultat ist aber nur durch längeres, anhaltendes Studium erreichbar. Kein Wunder, daß unsere Sing-Akademie, die sich nur Einmal wochentlich versammelt (nicht zweimal, wie die Berliner Sing-Akademie) ein großes und schwieriges Programm nicht in so kurzer Zeit bis zur letzten technischen Feilung bringen konnte. Deshalb an der erprobten Leistungsfähigkeit der Sing-Akademie und ihres trefflichen Dirigenten Brahms zu zweifeln, kann uns nicht beifallen; begann doch schon in der zweiten Abtheilung der Unstern, der über dem Concert aufgegangen war, sichtlich zu weichen. – Das Concert eröffnete Mendelssohn's achtstimmige Motette „Mitten wir im Leben sind“ (Nr. 3 aus *op.* 23), eine Composition von würdigster Haltung, aber geringem inneren Leben. Eccard's zweichöriges „Triumphlied auf das Osterfest“ bedarf zur vollen, ergreifenden Wirkung der Kirche. Die wachsende Erkenntniß dieses großen Meisters, den man nicht mit Unrecht den Palestrina des evangelischen Deutschlands genannt hat, ist übrigens höchst erfreulich. Wie jugendlich frisch und herzlich klingt dies Osterlied trotz seines 300jährigen Alters! Wie hoch über-

ragt schon darin der Königsberger Cantor seinen großen Lehrer Orlando Lasso an Freiheit der Bewegung und sprechendem Ausdruck!

Ein merkwürdiges Stück von großer Energie und Eigenthümlichkeit ist Heinrich Schütz' dreichöriger Satz: „Saul, was verfolgst du mich." Für das Concert währt es, also isolirt, nur etwas zu kurz. Es folgten zwei Chöre venezianischer Meister: Ein „Benedictus" von Johann Gabrieli, und „Salve Regina" von Rovetta; Musiken von schönem Klang und edlem Bau, wenngleich etwas typisch im Ausdruck.

Einen zweckmäßigen Uebergang vom streng kirchlichen zu ernster Weltlichkeit machte Beethovens „Elegischer Gesang", eine anspruchslose Gelegenheits-Composition von rührender Herzlichkeit der Stimmung. Drei alte deutsche Volkslieder (das erste von Leo Haßler harmonisirt, die beiden andern von Brahms) erfreuten durch ihre kindliche Frische und Innigkeit. Sie wurden sehr gut vorgetragen und so lange applaudirt, bis Brahms neuerdings an's Pult trat und ein Minnelied eigener Composition („Der Holdseligen sonder Wank") zugab. Dieser äußerst zart empfundene Gesang ist blos für Frauenstimmen geschrieben, der Componist wählte ihn offenbar aus Courtoisie für die verdienstvollen und getreuen Damen seines Vereins. Die Schlußnummer bildete Sebastian Bach's Motette „Liebster Gott, wann werd' ich sterben", – eine Composition von bescheidenem Umfang, aber höchstem Range. Ihrem Inhalt nach ist sie ein Seitenstück zu Bach's „Trauercantate", zu der jüngst gehörten „Ich hatte viel Bekümmerniß" und anderen, wie denn die schönsten Blüthen des Bach'schen Genius an dem Rand des Grabes niedergelegt sind. Nichts Ergreifenderes, Innigeres läßt sich denken, als der erste Chor, um den in langen Windungen sich die Zwischenspiele von Oboë und Englischhorn ranken. Die Vorführung dieser Motette, sowie der im ersten Concerte gegebenen Cantate von Sebastian Bach rechnen wir Brahms zu hohem Verdienste, wie auch die bescheidene, einsichtsvolle Bearbeitung desjenigen Theils der Instrumental-Partie, welche einer Vervollständigung oder Abänderung bedurfte. Das Piano-forte, welches diesmal die Orgelstimme vertreten sollte, mußte leider pausiren, weil Herr Bösendorfer ein zu hoch gestimmtes Instrument zu dem Concert gestellt hatte. Dieselbe Klage ist von Sängern und Kammermusikern in jüngster Zeit so häufig laut geworden, daß wir derselben hier willig Ausdruck geben. Welche Art von Kunstsinn es verrathe, auf Kosten jedes künstlerischen Zusammenwirkens seinen Instrumenten eigensinnig den falschen Glanz einer höheren Stimmung anzutäuschen, mögen die „hinaufgeschraubten" Künstler selbst entscheiden.

Als eine der liebenswürdigsten Erscheinungen der diesjährigen Concertsaison dürfen wir den Pianisten Herrn Ernst Pauer bezeichnen. Er gab zuerst eine Soirée im Streicher'schen Salon, dann am verflossenen Sonntag ein eigenes Concert im Musikvereinssaal. Es war nicht blos die dankbare Erinnerung an den Besuch Pauer's vor mehreren Jahren, was die zahlreich versammelte Hörerschaft zu so warmem Empfang des Künstlers stimmte. Zwischen jenem Besuch und dem vorgestrigen Concert liegt eine verdienstvolle Wirksamkeit Pauer's, die seinen Namen in den weitesten Kreisen bekannt, und namentlich in seinem Vaterlande Oesterreich gefeiert machte: Pauer's Thätigkeit bei der musikalischen Abtheilung der Weltausstellung in London. Pauer's einsichtsvolle und kräftige Intervention hat viel beigetragen, wenn seither die Fabrication der Musik-Instrumente in Oesterreich und dem Zollverein in einem neuen Licht gerechter Anerkennung glänzt. Diese Ausstellungsrolle hat nebenbei auch Pauer's künstlerische Verdienste in das rechte Licht gerückt. Wie Pauer als Juror die Tonkunst in ihren materiellen Werkzeugen schützte, so hat er lange zuvor für deren ideale Ziele gestrebt und gearbeitet. Durch Anleitung und Beispiel, als Lehrer und Virtuose, hat Pauer seit zwölf Jahren in England die segensreichsten Keime deutschen Musiksinnes gepflanzt. Man weist uns Deutschen mit Recht die geistige Mission zu, „Cultur nach Osten zu tragen“, – der deutsche Musiker muß auch noch für ein gutes Stück Westen sorgen. In England liegen wichtige Strecken musikalischer Bildung noch hinreichend unbebaut, um deutschen Missionären vollauf zu thun zu geben. Pauer ist ein solcher Missionär bester Sorte: erster Pastor der deutschen Tonkunst in London, hat er unzählige Ladies und Gentlemen musikalisch getauft und confirmirt. Für die deutsche Musik in London war es von heilsamster Wirkung, daß Pauer durch seine Kenntnisse, seine Thätigkeit und seinen Charakter sich rasch allgemeine Autorität erwarb, denn der Engländer ist autoritätsgläubig. Auf die Autorität von Pauer's „Historischen Concerten“ hin, haben sich nicht wenige Dilettanten in London mit Bach, Beethoven, Schumann befreundet. An dies Alles dürfen und müssen wir hier füglich erinnern, denn an dies Alles erinnerte sich thatsächlich der schöne Kreis von Zuhörern, als Sonntag Mittags die schlanke Grenadiergestalt mit dem treuherzigen Blick und dem freundlichen Lächeln vortrat, die vor so und so viel Jahren als „Ernstl Pauer“ von hier in die weite Welt gezogen war.

Wir haben seinerzeit Pauer's Leistungen in diesen Blättern gewürdigt und können nur hinzufügen, daß sich sein Spiel noch mehr consolidirt, geglättet und verfeinert hat. „Geklärt“ kann man nicht sagen, denn Pauer gehört zu jenen glücklichen Naturen, deren Anlagen und Triebe von Haus

aus in harmonischem Ebenmaß stehen, deren Entwicklung ohne vulcanische Processe, ohne verwirrende Trübung vor sich geht. Klar, reinlich, überzeugend, nicht mit hinreißender Gewalt, aber mit gewinnendster Anmuth spricht sein Spiel zum Hörer. Es ist stets in maßvolle Empfindung getaucht, die zwar den höchsten Aufflug nicht wagt, aber für das Kräftige wie für das Liebliche den rechten Ausdruck hat. Ueber allem, was Pauer unternimmt, schwebt der Geist sicheren Gelingens, die Festigkeit erprobter Kunstanschauung, der Frohsinn eines wohlgeordneten Gemüths.

Wir können uns Werke von dämonischer Leidenschaftlichkeit, wie Schumann's *D-moll*-Trio oder Beethoven's *C-moll*-Sonate *op.* 111, gewaltiger, kühner aufgefaßt denken, mitunter wol auch wünschen, – allein innerhalb des Kreises, den Pauer's Individualität nun einmal um diese Objecte zieht, erscheinen sie makellos, aufs ebenmäßigste und feinste ausgeführt. Die zarten Partien der Beethoven'schen Variationen, namentlich die schwierige Triller-Variation kann man nicht schöner vortragen, als es Pauer that.

Nach diesen zwei großen Nummern und einem nervigen, frischen Concert von Händel, das Pauer ganz trefflich vortrug, war es nur billig, daß wir seine Kunst auch von ihrer weltlichen Seite kennen lernten.

Pauer spielte seine, in London längst fashionable gewordene Etude *„La cascade"* und einen Bravourwalzer eigener Composition mit jener Eleganz und Feinheit, die auch einen leichten Hauch von Empfindung nicht ausschließt. Diese Stücke, sowie seine (bei Streicher gespielte) „Osmin-Transscription" sind weder als „Arbeit" von eigentlichem Kunstwerth, noch von sonderlich origineller Eingebung; allein sie klingen so frisch und graziös, sind so anspruchslos ansprechend, daß ihre Beliebtheit vollständig begreiflich erscheint. Was wir von Pauer's Claviersachen kennen, erinnert ungefähr an die Weise Schulhoff's, aus dessen leichtgeschürzten Stücken, wie aus jenen Pauer's, eine bessere musikalische Schulung unwillkürlich hervorblickt. Der Erfolg von Pauer's Auftreten war ein glänzender. Sein Concert wurde durch die Mitwirkung von Frau Dustmann und Fräulein Bettelheim verschönt, welche durch den meisterhaften Vortrag von zwei lebhaften, anmuthigen Duetten von H. Esser das Publicum ungemein erfreuten.

Fräulein Julie v. Asten hat durch einen wiederholten unglücklichen Fall sich die rechte Hand so sehr verletzt, daß sie ihr bereits angekündigtes Concert absagen mußte und auch auf ihre Kunstreise nach Leipzig und Hannover, wo man sich auf ihr Eintreffen freute, vorläufig verzichten muß. Wir wünschen, die allgemeine und herzliche Theilnahme vermöchte die liebenswürdige Künstlerin einigermaßen über ihren Unfall zu trösten.

Hellmesberger's sechste Quartett-Soirée begann mit Beethoven's *Es-dur*-Trio *op.* 3. Ein größerer Gegensatz zu der von Pauer wenig Stunden vorher gespielten Sonate *op.* 111 läßt sich kaum denken. Wir haben nichts gegen die Wahl des Trios zu bemerken, das lange nicht gehört und von den Herren Hellmesberger, Dobyhal und Röver äußerst geschmackvoll gespielt wurde. Allein eigenthümlich harmlos klingt dies tonselig weitschweifige Stück heutzutage doch schon.

In seinem aus sechs Sätzen aufgeführten Bau an die ältere Serenadenform lehnend, im Ausdruck fast völlig mit Haydn und Mozart identisch, läßt dies Streichtrio kaum begreifen, daß es nur durch drei bis vier Jahre von den Quartetten *op.* 18 geschieden ist. Welch ein Riesenschritt liegt zwischen diesen beiden, noch in dieselbe Periode Beethoven's fallenden Werken; welch noch gewaltigerer Abstand zwischen dieser und der zweiten, zwischen der zweiten und dritten Periode! Man hat Sebastian Bach häufig „eine Welt für sich" genannt, und mit Recht. In einem vielleicht noch größeren Sinn kann man dies Wort auf Beethoven anwenden. Wenn Bach eine unermeßlich reiche, aber fest abgegrenzte, unwandelbar fertige Welt des Beharrens darstellt, so haben wir in Beethoven's incommensurablen und doch so organischen Entwicklungen und Neubildungen eine wahrhafte Welt des Werdens.

Außer Beethoven's Streichtrio und einem Quintett von Onslow, kam an dem Abend noch ein Claviertrio von Karl Goldmark zur Aufführung. Das Programm hatte ursprünglich eine neue „Suite" dieses Componisten versprochen; da zufällige Hindernisse die Aufführung derselben vereitelten, wurde dies ältere, vor etwa sechs Jahren entstandene Trio eingeschoben. Es ist ein Erstlingswerk in größerer Form, über welches der rastlos vorwärts strebende Componist gewiß sehr hinausgewachsen ist. Das Trio fand lebhaften Beifall, und verschaffte Herrn Goldmark die Ehre des Hervorrufes; uns erscheint es als das sehr unabgeklärte Product einer jugendlichen, immerhin vielversprechenden Gährung. Entschiedenes Talent und intensiv ernstes Streben sprechen allerdings daraus; das energische Thema des ersten Satzes, das überaus zarte des Adagios, viel feine und geistreiche Züge in jedem Theil, fesseln die Aufmerksamkeit und Theilnahme des Hörers. Das Ganze jedoch, mit seinem aufreibend wühlenden Trübsinn, seinem ungleichen musivischen Bau, seiner Vorliebe für gesuchte, mitunter schönheitsfeindliche Charakteristik des Details, hinterläßt einen unerquicklichen Eindruck. Möchte uns Goldmark's Talent, für das wir aufrichtige Achtung hegen, bald in ruhiger Klärung entgegentreten. Den schwierigen Clavierpart spielte Fräulein Caroline Bettelheim, bekannt-

lich eine Schülerin Goldmark's und eine Meisterin auf ihrem Instrument. Wir wissen nicht, ob wir die männliche Kraft ihres Anschlags, oder die echt weibliche Zartheit in den Passagen und Gesangstellen mehr rühmen sollen. Fräulein Bettelheim feierte Nachmittags einen Triumph als Pianistin, nachdem sie Mittags als Sängerin geglänzt hatte. Die Erwägung, ob es nicht im Interesse der Sängerin läge, die Anstrengung concertanten Clavierspiels für einige Jahre zu vermeiden, müssen wir füglich Fräulein Bettelheim selbst überlassen. Wir haben nur ihren großen und wohlverdienten Erfolg auf dem einen wie auf dem andern Felde zu bestätigen, eine Anerkennung, in welcher auch das ganze Publicum sich mit großer Wärme vereinigte.

Lesarten *(WA Conc. II, 326–327 unter* **Virtuosen.***)*

1–75)	**Concerte.** … entscheiden.] *entfällt*
77–90)	Er … gerückt.] *entfällt*
90f.)	Juror die Tonkunst] Juror bei der Londoner Weltausstellung die Tonkunst
105)	hin,] *ohne Komma*
110f.)	war. *Absatz* Wir] *ohne Absatz*
111)	in diesen Blättern] *entfällt*
115f.)	vulcanische] vulkanische
122)	wohlgeordneten] wohlbestellten
123–203)	Wir … vereinigte.] *entfällt*

Presse, 26. 1. 1864

Concerte und Theater.

Ed. H. Herr Karl Tausig gab Sonntag Mittags ein Concert im Musikvereinssaale, das recht gut besucht war und die Anwesenden in hohem Grade zu befriedigen schien. Wir hatten bereits oft Gelegenheit, die Virtuosität Herrn Tausig's anzuerkennen und namentlich hervorzuheben, daß sie nach Seite der Kraft, Ausdauer und Bravour gegenwärtig kaum von einem andern Pianisten übertroffen werde. Daß wir noch im verflossenen Jahre diese Wunder der Technik mit ästhetischen Barbareien aller Art gemengt hinnehmen mußten, zwischen Bewunderung und Abscheu gleich-

sam hin- und hergeworfen, wurde nicht verschwiegen. Herrn Tausig's jüngstes Concert im Redoutensaal ließ uns indessen eine Verfeinerung und Abklärung seines Vortrags schon unzweifelhaft wahrnehmen. Diese von uns mit aufrichtiger Freude begrüßte Wahrnehmung fand eine noch weitere Bestätigung in Herrn Tausig's sonntägiger Production. Es haben nicht nur die grellen Aeußerlichkeiten seines Spiels sich sehr gemildert, auch jene souveräne Genialität, die mit dem Kunstwerke blasirt und vornehm spielt, es der eigenen Laune beliebig anpassend, ist einer ernsteren Auffassung gewichen. Daß sich Herr Tausig von diesen, zum Theil an der Schule haftenden Excentricitäten vollständig freigemacht habe, ist weder zu behaupten, noch war es zu hoffen. Seltener als im verflossenen Jahre, aber doch noch zu häufig drängten zwei Gewohnheiten Tausig's sich vor: der zu häufige Pedalgebrauch und das gewaltsame Herausstechen einzelner Töne. In Chopin's Ballade (*op.* 38), deren refrainartig wiederkehrendes Thema Herr Tausig überaus zart und sinnig vortrug, wurden die leidenschaftlich bewegten Zwischensätze durch die gehobene Dämpfung zur völligen Unverständlichkeit verwischt, man hörte mitunter alle Intervalle einer chromatischen Scala zugleich. Die übermäßig gellende Resonanz des Bechstein'schen Flügels in der Tiefe machte die Störung noch fühlbarer. Die „Barcarole" von Rubinstein kann nicht zarter und eleganter gespielt werden, als von Tausig; sie klang wie hingehaucht.

Liszt's „Concert-Solo" entfesselte natürlich alle Mächte der Tausig'schen Virtuosität, gute und böse Dämonen. Diese Composition ist ein wahres Museum der seltensten Schwierigkeiten aller Art; Herr Tausig besiegte sie sämmtlich mit erstaunlicher Sicherheit und Kraft. Das Stück interessirt durch einzelne geistreiche Züge und Combinationen, die aber gegen die Unerquicklichkeit des Ganzen nicht aufkommen können. Unschönes und Bizarres drängt sich so dicht in diesem Concertsolo, daß man mitunter auf den Verdacht kommen könnte, der Spieler wolle sich vielleicht doch nur einen Spaß machen. Wir ziehen die kleinste Transscription von Liszt dieser selbständigen Unmusik vor. Herr Tausig zeigte uns übrigens seinen Meister auch von dessen liebenswürdigster Seite, durch den Vortrag von Nr. 6 der *„Soirées de Vienne"*. Die Capriccios, welche Liszt unter diesem Gesammttitel über Schubert'sche Walzerthemen schrieb, gehören zu dem Anmuthigsten und Glänzendsten unserer concertanten Claviermusik. Die reizenden Melodien Schubert's mit ihrem weichen, herzlichen Ton und Liszt's reiche, glitzernde Ornamentik vereinigen sich hier zu eigenthümlichen und anmuthigen Bildern aus dem Ballsaal, deren aufgeregte Sinnlichkeit allenfalls auch einiges musikalische Cancaniren verträgt.

Liszt's Bearbeitungen der Schubert'schen Tänze haben Herrn Tausig angeregt, in ähnlicher Weise einige Walzer von Johann Strauß zu illustriren. Wir finden die Idee dieser *„Nouvelles Soirées de Vienne"* (es sind deren drei Hefte bei Karl Haslinger erschienen) recht glücklich. Die Walzerthemen selbst sind uns liebe alte Bekannte, und Tausig's Bearbeitung läßt an glänzendem Effect nichts zu wünschen übrig. Das Vorbild Liszt's, dem sie auch gewidmet sind, blickt aus den Transscriptionen unverkennbar; Tausig scheint von seinem Meister den feinen Sinn für den Clavier-Effect geerbt zu haben, zugleich allerdings auch dessen Vorliebe für Gewaltsames und Bizarres. Es ist mitunter wunderlich, was für Paradoxa er aus Strauß' lieblich einfachen Themen deducirt; ordentlich zuschauen kann man, wie er dem theuern Meister Johann hier und dort die „Milch der frommen Denkungsart in gährend Drachengift verwandelt". Immerhin nehmen Tausig's „Strauß-Soiréen" unter den neuesten Bravourstücken einen vorzüglichen Platz ein, und wer sie zu bewältigen vermag wie Herr Tausig, kann der gleichen Wirkung sicher sein. – Besonders dankbar waren wir dem Concertgeber für die öffentlich so selten gehörte Sonate von Beethoven *„Les adieux, l'absence et le retour"* (*op.* 81), deren ungemeine Schönheiten (insbesondere der beiden ersten Sätze) wir ohne die zwingende Ueberschrift vielleicht noch reiner genießen würden. Der dritte Satz ist eine der glänzendsten Aufgaben für den Virtuosen, und ob dieser mehr als blos Virtuose sei, kann er in den beiden ersten Stücken vollständig darthun. Herr Tausig spielte die Sonate mit männlicher Energie und großem rhythmischen Zug; daß sein Spiel mehr glänzt als erwärmt und rührt, erfuhren wir demungeachtet auch hier. Die berühmte Stelle im ersten Satz, wo Beethoven (um den Abschied zweier Personen anzudeuten) viermal nacheinander Dominante und Tonica zugleich anschlägt, hat Herr Tausig im Vortrag gemildert, nicht geschärft, was uns eine angenehme Ueberraschung war.

Für den Schlußeffect hatte der Concertgeber sich eine Clavier-Transscription des „Walkyren-Rittes" von Richard Wagner aufgespart, auf welchen auserwählten Leckerbissen die Anschlagzettel auch ganz besonders aufmerksam gemacht hatten.

Die wahrhaft demagogische Gewalt, mit welcher dies glänzend instrumentirte Orchesterstück die Massen packt, geht in der Clavierbearbeitung gänzlich verloren. Man hört nichts, als die dröhnend aus der Tiefe herausgestochenen Noten des Themas und ein wildes Charivari darüber her.

Das Publicum, das die vorhergehenden Nummern mit außerordentlichem Beifall aufgenommen hatte, schien an dem „Walkyren-Ritt" kein Gefallen

zu finden. Es war fast betroffen. Daß das Unternehmen dieser Transscription selbst einem Virtuosen wie Tausig mißlingen mußte, war vorauszusehen; was er geleistet hat, grenzte allerdings ans Unmögliche, wir hätten gewünscht, es wäre ganz unmöglich gewesen.

Fräulein Destinn sang zwei Lieder von Liszt (Lieder von Liszt klingt schon wie ein Widerspruch), dramatische Ausrenkungen einfacher Heine'scher Gedichte, arm an Erfindung, reich an Declamationsfehlern ärgster Art. Fräulein Destinn's Vortrag war leider nicht geeignet, uns diese Compositionen angenehmer zu machen.

In Hellmesberger's siebenter Quartett-Soirée, der beizuwohnen wir verhindert waren, soll ein neues Claviertrio von Ignaz Brüll sehr gefallen haben. Der junge talentvolle Künstler fand als Componist und Clavierspieler die wärmste Anerkennung.

Herr Director Hellmesberger hat sich kürzlich durch die Gründung einer Quartettschule ein namhaftes Verdienst um die künstlerische Ausbildung seiner Zöglinge erworben. Am Wiener Conservatorium, wie in den meisten derartigen Lehranstalten, wurde bisher nur das Orchesterspiel und der Solovortrag im Auge behalten, die Uebung in der Kammermusik mußten die Zöglinge nach ihrem Austritt auf eigene Faust suchen und cultiviren. Herrn Hellmesberger's Schüler haben jüngst in einer, mehr den Charakter einer Prüfung einhaltenden Production erfreuliche Anlagen und überraschende Fortschritte im Quartettspiel bewiesen. Es sollen noch einige ähnliche Quartett-Productionen unserer jugendlichen Geiger in Aussicht stehen.

Die jüngste Vorstellung der „Stummen von Portici" am Hofoperntheater bot ein besonderes Interesse in der Besetzung der Fenella durch Fräulein Friedberg. Diese Leistung, durch ihre rein dramatische Natur unserem Antheil und Verständniß näherstehend, als die eigentlichen Tanzkünste im Ballet, hat uns auf das angenehmste überrascht. Fräulein Friedberg hat es über sich vermocht, die Tänzerin durchweg zu verleugnen, und die ganze conventionelle Terminologie der Balletsprache bis auf Gang und Haltung herab zu vermeiden. Ihre Fenella war weniger effectvoll und bestechend, als die Fräulein Couqui's, deren Leidenschaftlichkeit stets mit vollen Segeln steuerte, aber sie war maßvoller und dramatisch richtiger. Man sah es jeder Scene Fenella's an, daß Fräulein Friedberg sich genaue Rechenschaft über den Charakter und die Situation zu geben wußte. Gleich die erste Scene mit der Prinzessin spielte sie sehr einfach und innig; dieser Ton blieb fortan entscheidend für die übrige Darstellung. Keine handelnde, sondern eine leidende Heldin sahen wir vor uns; wie eine

schwere, unsichtbare Last drückte das Gefühl erlittenen schweren Unrechts und getäuschter Liebe auf ihr. Es ist eine Fenella ins Deutsche übersetzt. Manche Scenen hätten wir lebendiger gewünscht, so gleich zu Anfang Fenella's Versuche, durch die Reihe der Wachen hindurch in die Kirche zu dringen; die Revolutions-Scene im dritten Act u. dgl. Ein kleiner, aber die dramatische Gewissenhaftigkeit der Künstlerin bezeichnender Zug ist es, daß Fräulein Friedberg, wenn sie anfangs, um ins Innere der Kirche sehen zu können, sich auf die Fußspitzen stellt, sich mit den Händen leicht an der Schulter ihres Vordermannes hält. Eine Tänzerin hat das bekanntlich nicht nöthig, und so sehen wir denn die meisten Fenella's in dieser Scene erstaunlich frei und lange auf den Fußspitzen stehen. Bei der Nachricht vom Tode Masaniello's stößt Fräulein Friedberg, auf tiefste erschreckt, einen leisen unarticulirten Schrei aus, ein glücklicher realistischer Zug und ein erlaubter, wenn er mit so beherrschender Mäßigung wie hier auftritt.

In den höchsten Momenten der Aufregung, wie am Schluß der Oper, erschien uns die Mimik Fräulein Friedberg's etwas zu grell, in den ruhigsten vielleicht zu apathisch. Fräulein F r i e d b e r g kann hier über gewisse ihr von der Natur gesetzte Schranken nicht weg; ihre Gesichtszüge widerstreben jener leichten, spielenden Beweglichkeit der Mienen, welche auch die leiseste, auf dem Grund der Seele sich regende Veränderung sofort an die Oberfläche telegraphirt. Die edle, aber etwas starre Plastik ihrer Züge kommt daher leichter der Gefahr nahe, zu viel oder zu wenig zu thun. Es zeugt von der Kunst und Einsicht Fräulein Friedberg's, daß diese beiden Extreme nicht häufiger eintreten. Das Publicum, anfangs etwas kühl, nahm an der Leistung Fräulein Friedberg's wachsendes Interesse, und ließ es schließlich an Beifall und Hervorrufen nicht fehlen.

Lesarten *(WA NRMZ 1864, 44–46)*

ß] ss *grundsätzlich*
1f.) **Concerte und Theater.** *Ed. H.*] **Aus Wien.**
(T a u s i g ' s C o n c e r t e.)
2) Karl] *gesperrt*
2–3) Mittags …, das] den 24. Januar Mittags sein zweites Concert im Musik- Vereinssaale, das
5) Herrn Tausig's] des Herrn Tausig
7) andern] anderen
11) Redoutensaal] Redoutensaale

12) Vortrags] Vortrages
14) Tausig's] *nicht gesperrt*
14) sonntägiger] sonntäglicher
15) Spiels] Spieles
16) souveräne] souveraine
18) diesen,] *ohne Komma*
23) Chopin's] *nicht gesperrt*
23) (*op.*] (Op.
27f.) des Bechstein'schen] eines Bechstein'schen
29) „Barcarole“] Barcarole
31) Liszt's „Concert-Solo“] Liszt's Concert-Solo
37) Concertsolo,] Concert-Solo,
41) seinen Meister auch] auch seinen Meister
42) Capriccios,] Capriccio's,
43) Gesammttitel] Gesammt-Titel
43) Schubert'sche Walzerthemen] Schubert'sche Walzer-Themen
45f.) Ton und Liszt's] Tone und Liszt's
47) Ballsaal,] Ballsaale,
48) musikalische] musicalische
49) Schubert'schen] *nicht gesperrt*
49f.) Tausig] *nicht gesperrt*
50) Johann Strauß] *nicht gesperrt*
52) Karl Haslinger] *nicht gesperrt*
53) Walzerthemen] Walzer-Themen
53) liebe] liebe,
56) Tausig] *nicht gesperrt*
60) theuern] theuren
62) „Strauß-Soiréen“] „Strauss-Soireen“
63) vermag] vermag,
64) sein. –] sein.
66) Beethoven] *nicht gesperrt*
66) (*op.*] (Op.
67) Schönheiten … Sätze)] Schönheiten, insbesondere die ersten beiden Sätze,
70) blos] bloss
72) Zug;] Zuge;
73) demungeachtet] dessen ungeachtet
73–75) Satz, wo … Dominante] Satze, wo Beethoven – um den Abschied zweier Personen anzudeuten – vier Mal nach einander Dominante

76) Vortrag] Vortrage
78) Schlußeffect] Schluss-Effect
79) „Walkyren-Rittes“ von R i c h a r d W a g n e r] „Walküren-Rittes“ von Richard Wagner
82) dies] dieses
83) Clavierbearbeitung] Clavier-Bearbeitung
84) nichts,] *ohne Komma*
85) Themas] Thema’s
87) Beifall] Beifalle
87) „Walkyren-Ritt“ kein] „Walküren-Ritte“ keinen
90) grenzte] gränzte
90) Unmögliche,] Unmögliche;
92) L i s z t] *nicht gesperrt*
96) machen.] machen.
Ed. H.
97–152) In … fehlen.] *entfällt*

Lesarten *(WA Conc. II, 323 u. 325–326 unter* **Virtuosen.***)*

Liszt] Lißt *grundsätzlich*
1f.) **Concerte** … *Ed. H.*] *entfällt*
2) Karl] *gesperrt*
2) Sonntag Mittags] *entfällt*
5–6) und namentlich … werde.] *entfällt*
14) sonntägiger] jüngster
18) diesen,] *ohne Komma*
23–30) In … hingehaucht.] *entfällt*
31) „Concert-Solo“] *gesperrt*
31) natürlich] *entfällt*
40) selbständigen] selbstständigen
46f.) eigenthümlichen] eigenthümlichen,
48f.) verträgt. *Absatz* Liszt’s] *ohne Absatz*
75) nacheinander] nach einander
79) „Walkyren-Rittes“] *gesperrt*
81f.) hatten. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
84) nichts,] *ohne Komma*
85f.) her. *Absatz* Das] *ohne Absatz*
89f.) vorauszusehen; was] vorauszusehen. Was

90) hat,] *ohne Komma*
91f.) gewesen. *Absatz* Fräulein] *ohne Absatz*
97–152) In … fehlen.] *entfällt*

Presse, 6. 2. 1864

Die Rhein-Nixen.

Große romantische Oper in 3 Acten, von J. Offenbach.

Ed. H. Offenbach's „Rhein-Nixen" gingen am Donnerstag im Hofoperntheater mit sehr günstigem Erfolg in Scene. Die Freunde dieses Theaters hatten die Novität mit nicht gewöhnlicher Spannung erwartet, einmal, weil sie musikalisch der Aushungerung nahestanden, sodann weil es gerade an einem der populärsten, beliebtesten Componisten war, sie aus diesem Zustand zu befreien. Kaum gab es in dem gedrängt vollen Haus einen Zuhörer, der nicht Offenbach's Melodien bereits die vergnügtesten Stunden verdankt hätte. Offenbach hat in seinen Operetten einen dramatischen Esprit, eine Fülle und Grazie der Komik entwickelt, einen Melodienreichthum und eine Leichtigkeit der Technik bewährt, die ihn unbestritten zum modernen Beherrscher dieses Genres stempeln. Wir müssen der Versuchung standhalten, hier von Offenbach's Operetten zu sprechen, deren musikalische Seite unseres Erachtens von der Kritik viel zu wenig beachtet ist. Vielleicht veranlaßt uns die bevorstehende Aufführung des *„Signor Fagotto"*, auszusprechen, was wir über dieses glänzendste Genre Offenbach's auf dem Herzen haben. Hier sei nur an einen Punkt desselben angeknüpft. Wer die besten von Offenbach's Operetten aufmerksam, mit musikalischem Ohr gehört hat, wird darin mehr als ein Musikstück angetroffen haben, das durch distinguirte Behandlung und feine Charakteristik sich entschieden über das Niveau bloßer Unterhaltungsmusik erhebt. Es werden ihm zahlreiche musikalische und dramatische Züge aufgefallen sein, mit welchen Offenbach über die Ansprüche musikalischer Possen (*Bouffes*) hoch hinausgewachsen ist. Sollte (so fragt man sich unwillkürlich) ein frisches und feines Talent dieses Schlags sich nicht berechtigt fühlen, den engen Kreis seines ursprünglichen Genres zu erweitern? Niemand wird dies bezweifeln. Nur hätten wir uns den entscheidenden Schritt, den Offenbach über seine *„Bouffes"* hinaus gethan, etwas anders gedacht, als er in den „Rhein-Nixen" vollzogen ist.

Offenbach's leichtbeschwingtes, zierliches Talent ist unzweideutig auf die komische Oper hingewiesen. Da wird es stets heimisch und wirksam

sein. Die einactige Operette zur eigentlichen komischen Oper zu erweitern, die kleine Posse zum musikalischen Lustspiel zu erheben, das breitere Formen, reichere Mittel zuläßt und episodisch auch das Ernste und Rührende nicht ausschließt, dies schien uns das Ziel, dem Offenbach's Talent, durch Erfahrung und Erfolge gekräftigt, nunmehr zuzustreben hatte. Nur ausdehnen sollte er sein Territorium, nicht es wechseln. Hätte Offenbach den Ernst und Eifer, die kenntnißreiche Verwerthung aller Theatermittel, die er an die „Rhein-Nixen" verwendete, einem größeren komischen Libretto zugewendet, wie es der „Postillon", „Des Teufels Antheil" etc., sind, er hätte wahrscheinlich die Repertoires von halb Europa damit bleibend bereichert. Es ist bewunderungswürdig, wie sehr Offenbach es vermocht hat, sich zu verleugnen. Allein der Kunst ist mehr genützt mit einer Natur, die sich bekennt, als die sich verleugnet.

Die „Rhein-Nixen" sind bei dem gegenwärtigen Stand der Opern-Production immerhin eine dankenswerthe, manche Repertoire-Oper überragende Gabe, sie bilden ein effectvolles, mit graziösen, ja glänzenden Einzelheiten reichgeziertes Stück, aber dies Stück steht außerhalb des Bodens, auf dem Offenbach herrscht, ja auf dem er überhaupt er selbst ist. Das Sujet der „Rhein-Nixen" ist eine unglückliche Wahl, die Bearbeitung durch Herrn Nuitter eine der verfehltesten, die wir kennen.

Ueberblicken wir die Hauptumrisse der Handlung. Armgard, das schönste Mädchen eines Dorfes am Rhein, hat eine doppelte unglückliche Leidenschaft: zu einem tollgewordenen Landsknecht und zum Uebermaß im Singen. Ueber die erste Passion werden wir wenig aufgeklärt; ihr Gegenstand, Franz Baldung, schleicht thatlos und unheimlich als episodischer Schatten durch die Handlung. Was das Singen betrifft, so ist es für Armgard um so gefährlicher, als einer (uns unbekannten) Sage zufolge viele Mädchen im Rheingau sich zu Tode gesungen und dann in „Rhein-Nixen" verwandelt haben. Wir sehen im ersten Act eine Schaar wüster Landsknechte während eines Erntefestes in Armgard's Pachthof eindringen. Die Söldner, Conrad v. Wenckheim an der Spitze, nöthigen das Mädchen, zu singen und wieder zu singen, bis es leblos niederstürzt. Im zweiten Act finden wir Armgard unter den Elfen, die singend und tanzend sich im Mondlicht ergehen. Das Mädchen war nur scheintodt, und floh zum Elfenhügel, um ihren Franz zu retten, der mit Wenckheim's Schaar, unter der Führung des Jägers Gottfried (eines verschmähten Verehrers der Armgard), den gespenstischen Wald passiren soll. Armgard's Mutter, Hedwig, kommt dahin, um ihre todtgeglaubte Tochter als Rhein-Nixe wiederzusehen; Franz, Gottfried, die Landsknechte kommen hin, der gefürchtete

Elfenhügel scheint ein Stelldichein für das ganze Dorf zu werden. Die Elfen umtanzen die Menschenkinder; wir sind auf deren Untergang gefaßt, da es ja wiederholt heißt, der Anblick der Elfen bringe den Tod. Im dritten Act finden wir nichtsdestoweniger Armgard, Hedwig, Franz, Gottfried und Conrad wohlbehalten wieder. In letzterem erkennt Hedwig ihren ehemaligen treulosen Geliebten, den Vater Armgard's. Sie alle sind vor dem Schlosse Eberstein versammelt, das die Landsknechte im Sturm nehmen wollen. Als die Kämpfer von allen Seiten herandringen, ergreift Conrad die Fackel, um das Schloß in die Luft zu sprengen, und mit den Seinigen vereint zu sterben. Da ertönt aus dem Hintergrund der Gesang der Rhein-Nixen, die stürmenden Landsknechte verlieren den Kopf, und stürzen in den Abgrund; Armgard mit ihren Eltern, Franz und Gottfried sind gerettet. Der Vorhang fällt. Er fällt über ein Gewebe von Unvernunft und Abgeschmacktheit, das dem Hörer eine gesammelte poetische Stimmung, dem Componisten ein einheitliches Kunstwerk von vornherein fast unmöglich macht.

Die Verbindung der natürlichen mit der Zauberwelt erscheint hier als willkürliche Maschinerie, man weiß nicht einmal recht, ob die Elfen eine vernichtende Mission haben (zweiter Act) oder eine rettende (dritter Act). Im Grunde nicht mehr als eine glänzende Balletstaffage, sollen sie hier doch Grund und Voraussetzung der ganzen Handlung sein, welche denn auch, ohne dramatische Motivirung, sich plump weiterschiebt, um schließlich haltlos auseinanderzufallen. Welch' unpassendes Motiv für eine Oper, für ein durchaus gesungenes Kunstwerk, ein Mädchen ist, das sich zu Tode singt, bedarf keiner weiteren Erörterung. Die Analogie mit dem Ballete „Gisela oder die Willis" liegt auf der Hand, nur daß dort die sich zu Tode tanzende Gisela wenigstens richtig todt ist, und (genau wie die Heldin in Flotow's *„L'âme en peine"*) im zweiten Act als Geist erscheint, während unsere Armgard sich im Zwischenact erholt, und während des ganzen zweiten Aufzuges den Zuschauer in der peinlichsten Unklarheit läßt, ob er ein lebendiges Wesen oder einen Schatten vor sich habe. Eine gleiche Unklarheit lastet auf den übrigen Vorgängen des zweiten Actes. Ein gewandter Leser findet wol im Textbuch, daß Gottfried die Landsknechte durch den Elfenhain führen will, um Armgard zu rächen, und daß wieder Armgard hineilt, um Franz zu befreien, allein dem unstudirten Zuschauer bleibt dies Alles gänzlich räthselhaft. Entscheidende dramatische Motive dürfen nicht auf drei bis vier Worte gestellt sein, die ein Sänger möglicherweise undeutlich ausspricht. Die Widersprüche in der Entwicklung sind zahllos. Franz wird im Personenverzeichniß als „Anführer der Landsknechte" aufgeführt, obwol er vollständig geisteskrank und obendrein in

einem schwarzen Sammtrock auftritt, der sehr hamletartig von der rothen Uniform der Landsknechte absticht. Hedwig hält ihre Tochter auf dem Elfenhügel für einen abgeschiedenen Geist und beschwört sie dennoch, nach Hause zurückzukehren. Armgard erwidert ihr: „Getrennt hat das Geschick uns für immer!“ Und wenige Zeilen darauf: „Eilet nach Haus! Vielleicht gibt das Geschick euch dort Armgard zurück!“

Im dritten Act begreift kein Mensch die Gefahr, die Conrad und seinen Freunden von den Landsknechten droht. Diese Landsknechte sind ja seine eigenen Soldaten; noch im letzten Augenblick herrscht er sie an: „Hört des Hauptmanns Befehl! Folgt meinem Gebote! Zurück von hier!“ – und sie gehorchen ihm. Also woher der Kampf? Einem blinden Ungefähr sehen Armgard und Genossen sich plötzlich preisgegeben – wie kommen sie dazu, die patriotischen Märtyrer zu spielen und den Tod mit dem Ausruf zu erwarten: „Dir habe ich mein Leben, mein Alles hingegeben, du schönes Vaterland!“ In nicht besserem Licht erscheint uns das Libretto, wenn wir es auf die Charaktere hin ansehen. Der Einzige, dem der Dichter einen Anflug von Individualität, wenigstens den Grundzug ungebrochenen Realismus gab, ist der Hauptmann Conrad. Wer kann sich für die übrigen Zwittergeschöpfe interessiren? Franz ist eine Monstrosität, wie sie in der ganzen Opern-Literatur nur in der Figur der „Dinorah“ ein Seitenstück findet. Der geistlose Unfug, der in der modernen Oper mit der traurigsten aller Krankheiten, dem Wahnsinn, getrieben wird, pflegt doch gewöhnlich zuvor einen psychologischen Proceß, dessen gewaltsamen Ausgang eben der Wahnsinn bildet, vorzuführen. Der Held und Liebhaber unserer Oper, Franz, tritt aber gleich irrsinnig auf, und zwar in Folge eines Säbelhiebes, also eines Zufalls! Alle übrigen Figuren sind Abkömmlinge des großen theatralischen Schablonengeschlechts: Gottfried, dieser ewig hin- und hergeschobene Brakenburg im Jägerkittel, die beiden Frauen u. s. w. Kurz, das ganze Libretto ist eine Musterkarte deutscher Romantik, wie sie sich in dem Kopf eines poesielosen Franzosen spiegelt. Es thut uns leid, auch den deutschen Bearbeiter des Nuitter’schen Textbuches nicht loben zu können, vielmehr unsere Verwunderung über die schlechten Verse bekennen zu müssen, die ein so feingebildeter und geistreicher Schriftsteller wie A. v. Wolzogen geliefert hat.*)

*) Wir fassen aufs Gerathewohl einige Proben heraus:
Chor: Seht, der Arme da ist er!
Sein Antlitz ist düster.
Nur ganz still haltet euch,
Denn in Wuth ist er gleich. (*I.* 7.)

Ein in der Anlage so verfehltes, in der Ausführung so plattes Textbuch muß den freien Aufschwung jedes Componisten lähmen. Was für den Tondichter abfiel, war nicht viel mehr, als eine Reihe effectvoller Einzelheiten. Offenbach ist sie uns nicht schuldig geblieben. Gleich zu Anfang des ersten Actes klingt durch den „Bauernmarsch“ jener luftig pastorale Ton, den Offenbach so glücklich in seiner Gewalt hat. Armgard’s Erzählung von den Elfen trifft glücklich den Balladenton, ihr chromatisch auf- und niederklagender Refrain ist im Verlaufe der Oper geistreich verwendet. Conrad’s Trinklied in *Es* wirkt durch seine charakteristisch-prahlerische Verwegenheit. Einen anmuthigen Gegensatz dazu bildet Armgard’s „Vaterlandslied“ mit einfallendem Chorrefrain. Dies schön abgerundete, äußerst melodiöse Stück (das, von einer kräftigeren Frauenstimme vorgetragen, gewiß ungleich mehr gezündet hätte) dürfte bald populär werden. Der Gesang, unter dessen fortwährender Steigerung Armgard zusammenbricht, ist etwas kokett in der Bravour, aber pikant erfunden, und mit viel Feinheit in das Ensemble verflochten. Franz’ erste Arie bietet einige hübsche Momente; als Ganzes scheitert sie an der Zerrissenheit und Widerhaarigkeit des Textes. Die Sologesänge des zweiten Actes sind schwächer, doch hebt sich Franz’ Cavatine in *E-dur* („Trauliches Glockenläuten“) durch Zartheit der Melodie und sinnige, klangschöne Instrumentirung heraus. Der Soldatenchor ist ein etwas bizarres, aber sehr effectvolles, wirksam rhythmisirtes Stück; Meyerbeer könnte ihn geschrieben haben. Der Elfenchor mit dem folgenden Ballet bildet die glänzendste Partie der Oper. Mit Brioschi’s prachtvoller Walddecoration und Telle’s malerischen Gruppirungen wirkt diese reizende Musik zu einem überraschend blendenden Ganzen zusammen. Der Gesang der Elfen „Komm’ zu uns“ wiegt sich in lieblich lockender Sinnlichkeit; in der Balletmusik ist das *C-dur*-Allegro, ein singendes Schwirren und Murmeln der sordinirten Violinen, von höchst charakteristischer und anmuthiger Erfindung. Es ist die beste Balletmusik, die wir seit Meyerbeer’s Zigeunertanz und Schlittschuhballet in der Oper gehört haben, und wir übersehen es darum willig, wenn ein oder der

---

Conrad: Gewiß! Doch ziemt der Tod ihm nicht nur –
Mit dem Wicht erst auf die Tortur! (*II.* 11.)
Chor: Ach, was unserem Herrn, Franz von Sicking, gehört,
Der verbündeten Fürsten Macht es gänzlich zerstört! (*I.* 6.)
Hedwig: Ihres Herzens Geheimniß ist jetzt mir klar,
Franz allein ihres Grames Ursach war.
Armgard: Treu hat Gottfried mich stets geliebt,
Ach, mein Franz, außer Dir keine Hoffnung es gibt! (*I.* 5.)

andere Rhythmus mehr nach dem Tanzsaal als nach dem Elfenhain klingt. Conrad's Couplets „Einst durch ein Dörflein“ sind unbedeutend, bieten aber durch ihr heiteres Colorit eine nicht unwillkommene Abwechslung. Der Finalsatz, breit und sehr wirksam steigernd, ist mit äußerst geschickter Hand ausgeführt.

Der dritte Act steht den beiden früheren nach. Er findet überdies ein von der Länge und Unverständlichkeit des zweiten Actes etwas ermüdetes Publicum vor. Der einleitende Soldatenchor bringt ein frisches, populäres Motiv. Aus den folgenden Entwicklungen und Erklärungen (durch welche äußerst wenig entwickelt und erklärt wird) hebt sich die Tenor-Cantilene „Armgard traut“ freundlich heraus. Das Duett zwischen Hedwig und Conrad, eines der breitangelegtesten Musikstücke der Oper, beginnt mit einem sehr hübschen und charakteristischen Satz: „Gedenkst du noch“; im Verlaufe wird es übertriebener im Ausdruck und verfällt mit dem Schlußsatz: „Sei verflucht“, in spät-Meyerbeer'sche Manier schlimmster Art. Es mag überhaupt die Bemerkung Raum finden, daß in allen großen dramatischen Nummern, wo Offenbach seine ganze Kraft und Leidenschaft zusammenrafft, seine Musik sich in das bizarre, effecthaschende Pathos der neu-französischen (mitunter auch neu-italienischen) Opernschule versteigt.

Eine gewisse Anstrengung, große Formen zu bewältigen, verbindet sich hier mit dem nicht immer heilsamen Bestreben, den leidenschaftlichen Ausdruck auf die Spitze zu treiben. Es hängt mit dieser Tendenz eng zusammen, daß Offenbach, der das Orchester sonst so fein und discret zu behandeln versteht, in solchen Momenten auch zu sehr aus dem Vollen instrumentirt. Gegen den Schluß des dritten Acts benützt der Componist das Thema des „Vaterlandsliedes“ in dreimaliger wirksamer Steigerung, ungefähr in der Art, wie Alice im letzten Act des „Robert“ oder Gounod's Margarethe in der Kerkerscene das Hauptmotiv in dreimaliger Reprise je um einen halben Ton höher bringen. Im dritten Act herrscht der Styl der französischen großen Oper, wie ihn namentlich Meyerbeer und Halevy ausgebildet haben, fast ausschließlich, während er im ersten Act und auch noch im zweiten mit deutschen Anklängen wechselte. Man wird überhaupt wohl und gerecht daran thun, die „Rhein-Nixen“ entschieden vom Standpunkt der französischen Oper zu beurtheilen.

Wir zweifeln nicht, daß Offenbach's „Rhein-Nixen“, wenn ihr Libretto einer Umarbeitung unterzogen wird, auf deutschen und auswärtigen Bühnen guten Erfolg hoffen dürfen. Die vielen schönen und geistreichen Einzelheiten der Offenbach'schen Partitur verdienen, daß man die Mühe dieser Umarbeitung nicht scheue. Der musikalischen Welt Deutschlands werden

übrigens die „Rhein-Nixen“ auch in ihrer gegenwärtigen Gestalt die Ueberzeugung vermitteln, daß Offenbach’s Wissen und Können über sein bisheriges kleines Genre hinausreiche. Wir können nur den Wunsch wiederholen, Offenbach möchte diesen künstlerischen Ueberschuß, ohne dem Grundton seines Wesens untreu zu werden, der höheren komischen Oper zuwenden. Wir haben größeren Mangel an guten komischen, als an guten tragischen Opern. Und diesem Mangel abzuhelfen, ist gegenwärtig von allen lebenden Tonsetzern kaum Einer so entschieden berufen, als der Componist des „Fortunio“ und der „Madame Denis“.

Die Aufführung der neuen Oper verdient alles Lob. Obenan muß Herr Beck (Conrad) genannt werden, bei dem der Verein der beneidenswerthesten physischen Kraft mit künstlerischer Durchbildung stets vollständig wirkungsvolle Gestalten ins Leben zu rufen vermag. Er sang seine beiden Lieder ganz vortrefflich, desgleichen das Duett mit Hedwig. Fräulein Wildauer hat ihre sprichwörtlich gewordene Unverwüstlichkeit in der schwierigen und anstrengenden Rolle der Armgard neuerdings dem Publicum zu größtem Dank bewährt. Herr Ander sang die Rolle des Franz mit zarter Empfindung, Fräulein Destinn die Hedwig mit großer dramatischer Energie. Herr Mayerhofer, als Gottfried, verdient umsomehr Anerkennung, als es eine sehr undankbare Rolle ist, die er so sorgfältig durchführte. Ein großes Verdienst um die Vorstellung hat Herr Capellmeister Dessoff, der die Oper vortrefflich einstudirt hatte, und das Ensemble mit starker Hand zusammenhielt. Das Orchester hatte manche Gelegenheit zu glänzen; auch an dankbaren Solostellen der Herren Hellmesberger, Doppler und Lewy fehlte es nicht. Die Ausstattung der „Rhein-Nixen“ entspricht den strengsten Anforderungen.

Lesarten *(WA Echo 1864, 49–53)*

Act] Akt *grundsätzlich*

Herr] Hr. *grundsätzlich*

1–8) **Die Rhein-Nixen.** … befreien.] **Die Rhein-Nixen**, romantische Oper in 3 Akten von J. Offenbach.

Zum 1. Mal aufgeführt am 4. Februar d. J. im k. k. Hoftheater in Wien.

Offenbach’s „Rhein-Nixen“ wurde von seinen Freunden mit nicht gewöhnlicher Spannung erwartet, weil er zu den populärsten, beliebtesten Componisten in Wien zählt.

8–29) Kaum … ist.] *entfällt, weiter ohne Absatz*
32) einactige] 1aktige
44f.) verleugnet. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
46) Repertoire-Oper] Oper
47) effectvolles,] *entfällt*
51) Nuitter] *nicht gesperrt*
52) Armgard,] *nicht gesperrt*
56) Franz Baldung,] *nicht gesperrt*
58) (uns unbekannten)] *entfällt*
60) verwandelt haben.] verwandelt sind.
60) ersten] 1.
62) Conrad v. Wenckheim] Conrad von Wenkheim
64) zweiten Act] 2. Akte
67) Gottfried] *nicht gesperrt*
68f.) Hedwig,] *nicht gesperrt*
73) dritten Act] 3. Akte
88) (zweiter] (2.
88) (dritter] (3.
94) Ballete] Ballet
97) Flotow's] *nicht gesperrt*
97) zweiten Act] 2. Akte
98) Armgard] *nicht gesperrt*
98) Zwischenact] Zwischenakte
99) zweiten] 2.
101) zweiten Actes.] 2. Akts.
102) wol] wohl
108) Franz] *nicht gesperrt*
109) obwol] obwohl
111) Hedwig] *nicht gesperrt*
112) Elfenhügel] Erdhügel
114) immer!“] *nicht gesperrt*
115) gibt] giebt
115) zurück!“] *nicht gesperrt*
116) dritten] 3.
116) Conrad] *nicht gesperrt*
119) Hauptmanns] Hauptmann's
119f.) und sie gehorchen ihm.] *nicht gesperrt*
123f.) hingegeben, … Vaterland!“] *nicht gesperrt*
124) Licht] Lichte

128) Franz] *nicht gesperrt*
128) Monstrosität,] Monstrosität.
128f.) wie sie … findet.] *entfällt*
137) u. s. w.] etc.
140) Nuitter'schen] *nicht gesperrt*
142) Wolzogen] *nicht gesperrt*
144) Chor: … da ist er!] *nicht gesperrt*
145) düster.] *nicht gesperrt*
147) (*I.* 7.)] (1. 7.)
151) Offenbach] *nicht gesperrt*
152) ersten Actes] 1. Akts
155) Verlaufe] Laufe
156) *Es*] Esdur
165) zweiten] 2.
166) *E-dur*] Esdur
168) sehr effectvolles,] effektvolles,
169) Meyerbeer] *nicht gesperrt*
170) Partie] Parthie
171) Brioschi's] *nicht gesperrt*
171) Telle's] *nicht gesperrt*
173) „Komm'] „Komm
174) *C-dur-*] Cdur-
177f.) und … gehört] in den „Hugenotten“ und „Nordstern“ gehört
178) darum] *entfällt*
179) Conrad: … nicht nur –] *nicht gesperrt*
180) Tortur! (*II.*] Tortur! (II.
181) Chor:] *nicht gesperrt*
182) (*I.* 6.)] *entfällt*
183) Hedwig:] *nicht gesperrt*
185) Armgard: … Gottfried] *nicht gesperrt*
186) Ach, mein Franz,] Ach mein Franz,
186) gibt! (*I.* 5.)] giebt!
188) Conrad's] *nicht gesperrt*
192) dritte] 3.
193) zweiten Actes] 2. Aktes
194) Publicum] Publikum
196) Tenor-Cantilene] Tenor-Cantilene:
201) verflucht“, … Art.] verflucht“ in Meyerbeer'sche Manier, doch karikirt.

204) effecthaschende] effekthaschende
207) hier] *entfällt*
211) dritten Acts benützt] 3. Aktes benutzt
214) Margarethe] Faust
215) dritten] 3.
217) ersten] 1.
221) Wir …, wenn] Offenbach's „Rhein-Nixen" könten, wenn
223) guten … dürfen.] auf Erfolg hoffen;
223–225) Die vielen … scheue.] *entfällt*
229) möchte] möge
232–234) von allen … Denis".] vor Allen Offenbach berufen.
235) der neuen Oper] *entfällt*
235f.) Obenan … werden,] Obenan ist Hr. Beck (Conrad) zu nennen,
236f.) der … Kraft] physischer Kraft
238) ins] in's
238) vermag. Er] vermag; er
239f.) Fräulein … sprichwörtlich] Frl. Wildauer hatte ihre sprüchwörtlich
241f.) Publicum] Publikum
242) Dank] Danke
242) Ander] *nicht gesperrt*
243) Fräulein Destinn] Frl. Destinn
244) Mayerhofer, als Gottfried,] Mayerhofer (Gottfried)
246f.) Capellmeister … das] Kapellmeister Dessoff, der das
249f.) Hellmesberger, Doppler und Lewy] *nicht gesperrt*
251) Anforderungen.] Anforderungen. Pr. Ed. Hanslik.

Presse, 13. 2. 1864

Musik.

Ed. H. Concerte aller Art haben sich in den letzten Wochen tapfer gegen die stürmischen Wogen des Faschings gewehrt. Vor einem Decennium noch hätte man das friedliche Nebeneinandergehen der Musik im Concertsaal und der Musik im Tanzsaal kaum für möglich gehalten; jetzt stimmen sie fröhlich und unbeirrt zusammen, wie die Themen der Ballscene im „Don Juan". Unwillkürlich wird man an den „Lobspruch

der hochlöblichen weltberühmten khüniglichen Stadt Wien“ von dem wackern W o l f g a n g S c h m ä l z l erinnert, der schon damals, im Jahre 1548, mit Stolz ausruft:

„Ich lob diß Ort für alle Land
Hier seind vil Singer, Saytenspiel,
Allerlei gsellschaft, frewden vil,
Mehr Musikos und Instrument
Findt man gewißlich an keinem end!

Daß die P h i l h a r m o n i s c h e n Concerte und H e l l m e s b e r g e r ' s Quartett-Productionen weder die Rivalität des Carnevals noch sonst eine zu fürchten haben, braucht kaum erst bestätigt zu werden. Die Philharmoniker spielten am verflossenen Sonntag ganz meisterhaft die „Melusina“-Ouverture von Mendelssohn, eine H a y d n ' sche Symphonie (*B-dur*) und den Furientanz aus Gluck's „Orfeo“, der sich technisch ausnimmt wie eine grandiose Violin-Etude. Die Aufführung der Pastoral-Symphonie den eben Genannten an die Seite zu setzen, hindern uns nur einige kleine, meist zufällige Flecken. Daß der Schlußsatz der Haydn'schen Symphonie stürmisch zur Wiederholung verlangt wurde, verdient als ein bereits selten gewordenes Ereigniß der Erwähnung. Weder dem Hofopern-Orchester noch dessen unermüdlichem Dirigenten D e s s o f f war die übermäßige Anstrengung anzumerken; welche das Zusammentreffen der Proben zu den „Rhein-Nixen“ und zu dem Philharmonischen Concert ihnen auferlegt hatte.

Die H e l l m e s b e r g e r ' sche Gesellschaft schloß am 7. d. M. den Kreis ihrer Quartett-Productionen mit einem S p o h r ' schen Quartett, einem Concert für zwei Claviere von S e b a s t i a n B a c h und B e e t h o v e n ' s Quartett *op.* 130. Der Schluß war des Anfangs und des ganzen trefflichen Verlaufes der diesjährigen Quartette vollkommen würdig. Wenn wir uns die Summe des Gebotenen rasch vergegenwärtigen, so finden wir in den acht Quartett-Abenden B e e t h o v e n siebenmal vertreten; Schubert, Schumann, Spohr, Mendelssohn je zweimal, Sebastian Bach, Emanuel Bach, Mozart, Haydn und Onslow je einmal. Außerdem kamen v i e r Novitäten einheimischer Componisten zur Aufführung, von denen eine einen durchschlagenden Erfolg und wahrscheinlich eine bleibende Stelle im Programm errang (Brahms' Sextett), während die drei übrigen (J. Zellner, Goldmark, Brüll) mit einem lebhaft gefärbten *succès d'estime* durchkamen. Für die wachsende Erkenntniß und Aufnahme der letzten Beethoven'schen Quartette hat H e l l m e s b e r g e r auch diesmal durch treffliche Aufführungen

von *op.* 130 und 135 auf das verdienstliche gewirkt.*) Nicht zu vergessen ist endlich, daß das Spiel des wackern Cellisten Röver durch ein neues Instrument erfreulichen Vorschub erhalten hat. Der musicirende Mensch wächst nicht blos „mit seinen größeren Zwecken“, sondern auch mit seinen größeren Mitteln.

Der Clavier-Virtuose Franz Bendel aus Prag hat sich mit seinem ersten Concert sehr vortheilhaft hier eingeführt. Ein überaus klangvoller, saftiger Anschlag, Kraft und Ausdauer, sehr geläufiges Passagenspiel, insbesondere ein durch Gleichheit und Kraft glänzender Triller bilden die werthvolle technische Ausrüstung, mit der Herr Bendel ins Feld rückt. Sein Vortrag ist correct, sorgfältig, frei von Virtuosen-Unarten, mitunter etwas zur Sentimentalität hinneigend. Sehr hübsch spielte Herr Bendel Beethoven's *As-dur* Sonate (*op.* 26); mit sauberer, klarer Ausführung, aber etwas geziert und modern ein Rondo von Emanuel Bach und eine Gavotte von Sebastian. Als Virtuose konnte sich Herr Bendel am vortheilhaftesten in Liszt's „Ungarischer Rhapsodie“ (*Fis-dur*) zeigen, deren enorme Schwierigkeiten er vollständig bewältigte. Ein erregteres Temperament und etwas feiner vibrirende Empfindung wäre für dies geistsprühende, originelle Stück mitunter zu wünschen gewesen.

Von eigener Composition spielte Herr Bendel das Andante *„Hommage à Mozart“*, eine anspruchslose, recht sinnige Imitation, dann eine große Sonate mit Violine. Lobenswerther Ernst in Erfindung und Ausführung spricht aus jedem Tacte; alles blos Virtuosenhafte ist vermieden. Doch klingt das Werk nicht wie aus echtem, innerem Drang entstanden; eine gewisse Anstrengung, bedeutend zu sein, und sich auf der Höhe zu erhalten, ist unverkennbar. Sie zeigt sich unter anderm in der zu breit und äußerlich gehaltenen Durchführung des ersten und letzten Satzes. Das Adagio, aus dem eine einheitliche, innige Empfindung weht, dünkt uns weitaus der beste Satz. Ueber Herrn Bendel's Begabung als Componist vermögen wir nach diesem einzigen größern Stück, das wir von ihm kennen, nicht abzuurtheilen. Die Sonate selbst erschwert uns dies Urtheil durch einen eigenthümlichen Zug des Widerspruchs: alles, was darin eigentliche Erfindung ist, das Thematische und Melodische, trägt ein gewisses solides bür-

---

*) N. Lenau schrieb einmal an eine Freundin: „Ich habe neulich von den sogenannten „verrückten“ Quartetten Beethoven's gehört. Das eine nennen lahme Philister gar „Teufelsquartett“. Wenn das der Teufel gemacht hat, dann bin ich sein auf ewig. Es hat Stellen, bei denen mir fast das Herz gesprungen wäre. Kennen Sie die süße Verzweiflung, in die uns Beethoven reißt? Mit einem jeden solchen Tonstück geht mir ein Stück Leben davon. Ich fühle es ganz deutlich. O, es ist ein köstliches Gefühl, wenn Einem so das Leben verklingt!“

gerliches, an ältere Richtungen mahnendes Gepräge, während das Detail sich mit Vorliebe in Harmonisirungen, Rhythmen und vorzüglich Modulationsweisen ergeht, die entschieden an Liszt, Wagner und Berlioz mahnen. Einige dieser kühnen Modulationen sind sehr hübsch, erscheinen aber, wie gesagt, gegen den Charakter der Themen gehalten, mehr wie willkürlicher Aufputz. Bendel's Composition fehlt die besondere individuelle Physiognomie, was man, in gewissem Sinne, auch von seinem sonst so trefflichen Spiel sagen kann. Herr Bendel soll in der Composition von Salonstücken glücklich sein; für größere Aufgaben trauen wir ihm keine hinreichend intensive Begabung zu. Vielleicht gibt uns Herr Bendel in seinen nächsten Concerten Gelegenheit, dies Urtheil zu modificiren. In Herrn Bendel's Concert trat Fräulein Jenny Pappenheim, eine jugendliche, und wie man versichert, sehr talentvolle Sängerin zum erstenmal vor das Publicum. Ihr Debut, zu welchem sie sich unbegreiflicherweise zwei der schwierigsten Bravour-Arien gewählt hatte, litt leider unter der sichtlichen Angst, die sich des Fräuleins bemächtigt hatte und läßt daher eine strenge Beurtheilung nicht zu.

Herr Karl Tausig eröffnete sein drittes Concert mit Chopin's selten gehörter *B-moll*-Sonate *op.* 4. Kann man diese Koppelung von vier verschiedenen Clavierpiecen kaum als Sonate anerkennen, so gehört sie doch zu Chopin's eigenthümlichsten und interessantesten Stücken. Nicht zu seinen besten, denn diese bewegen sich ausschließlich in den knappen Formen der Mazurka, des Notturno, der Etude. In den weiten Hallen der Concert- und Sonatenform (Chopin schrieb zwei Concerte, vier Sonaten, ein Trio) fühlt sich Chopin nicht heimisch, es geht ihm darin ähnlich wie seinem Ascendenten Field und den Descendenten Stephan Heller und Henselt. Aus der *B-moll*-Sonate hat nur der Trauermarsch Verbreitung gefunden, dessen Klänge auch Chopin's Leiche nach Père Lachaise geleiteten.

Tausig spielte die Sonate sehr virtuos, aber ungleich im Ausdruck, am besten das Scherzo; im Trauermarsch störte das consequente Nachschlagen der Melodie nach den Baßnoten, mit denen sie zusammenfallen soll. Das unglaublich schwierige Finale spielte Herr Tausig in denkbar raschestem Tempo, mit einer Gleichheit und Genauigkeit, als wenn Eine Hand es durchführte. Dies dämonische Stück, mit seiner ans Irre streifenden Lebhaftigkeit, konnte kaum einen anderen Eindruck als den der Befremdung machen; ein leichtes Markiren der ersten Note, von zwei zu zwei, wenigstens von vier zu vier Tacten, hätte immerhin einiges Licht in dies fluthende Dunkel gebracht. Für die Wahl der Chopin'schen Sonate und der „Symphonischen Etuden" von Schumann, sind wir Herrn Tausig aufrichtig

dankbar; ist es doch die eigentliche, wahre Aufgabe einer ausnahmsweisen Virtuosität, uns bedeutende Compositionen zum Verständniß zu bringen, deren große technische Schwierigkeiten dem gewöhnlichen „guten Spieler“ unbezwinglich entgegenstehen. Die *„Études symphoniques“* (*op.* 13) heißen gegenwärtig in der zweiten Auflage *„Études en forme de Variations“*; wir lieben sie mehr unter dem alten als unter dem neuen Titel, gerade wie das später zu „Sonate“ umgetaufte *„Concert sans orchestre“*. Die „Etuden“ gehören zu den originellsten, geistvollsten Schöpfungen Schumann's, und zu dem Bedeutendsten, was unter Beethoven's Einfluß für die Erweiterung und Beseelung der Variationenform geschehen ist. Das eigentlich Etudenmäßige, die Durchführung e i n e r schwierigen Figur, tritt nur bei wenigen in den Vordergrund, so in der reizenden dritten Nummer, in dem Canon (Nr. 4). Herr Tausig spielte die *„Études“* durchweg mit großer Bravour, die Pianostellen mit reizender Zartheit, die kräftigen mitunter zu gewaltsam und virtuosenhaft. Das Tempo des Schluß-Allegros war entschieden zu schnell, das Stück verlor an seinem festlichen Glanze und seiner nervigen Kraft.

Im ganzen hat uns Tausig's Vortrag der Schumannschen Etuden weniger befriedigt, als seine übrigen Productionen; etwas Ungemüthliches, verständig Kaltes liegt überhaupt in Tausig's Spiel; in Schumann'schen Compositionen tritt es am empfindlichsten hervor. Wir haben die „Symphonischen Etuden“ von C l a r a S c h u m a n n und B r a h m s weniger virtuos, aber viel poetischer und eindringlicher vortragen hören. Ganz unvergleichlich spielt Tausig dafür die eigentlichen Bravourstücke: zwei „Ballscenen“ von R u b i n s t e i n , eine zweite Nummer seiner eigenen *„Nouvelles Soirées de Vienne“* (nach Strauß'schen Walzern), endlich L i s z t ' s vierte „Ungarische Rhapsodie“. Für Liszt's ungarische Rhapsodien hatten wir stets eine heimliche Schwäche. Sie sind zwar, dreizehn an der Zahl, sehr ungleich im Werth, manche höchst bizarr und äußerlich. Allein in jeder einzelnen steckt ein Stück reizend wilder Naturpoesie, und im Zusammenhang betrachtet, bilden sie ein merkwürdiges Ganzes, in welchem die Eigenthümlichkeit der nationellen Zigeuner-Melodien mit Liszt's glänzendsten Claviereinfällen mitunter wunderbar verwächst. L i s z t legte in diese Reihe seiner Rhapsodien die Idee eines „Z i g e u n e r - E p o s , wie es dies Volk, das in all seinem Thun einer ungewohnten, ungebräuchlichen Weise folgt, in einer ungewohnten, ungebräuchlichen Sprache und Form gesungen hat“. Liszt's Buch *„Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie“* ist bekanntlich nur eine in Worten breit ausgeführte Erklärung und Transscription des Inhalts seiner „Rhapsodien“.

Auch in Tausig's Concert ließ eine junge Sängerin, Fräulein Emma Pauli, sich zum erstenmal hören, unseres Erachtens wie Fräulein Pappenheim etwas zu früh. Sie hat eine hübsche, umfangreiche Stimme, aber die Stimme nicht in ihrer Macht.

Gleichzeitig mit Herrn Tausig concertirte jenseits des Glacis eine junge Violinspielerin, Fräulein Charlotte Deckner. Wie man uns berichtet, gewann die anmuthige, schwarzäugige Ungarin und ihr sehr entwickeltes Violinspiel den unbedingten Beifall des Publicums. Wahrscheinlich wird sich Fräulein Deckner durch diesen Erfolg zu weiterm Auftreten ermuthigt fühlen.

Ein fröhlicher Abend war am Samstag im Sperlsaal, wo eine sehr zahlreiche Gesellschaft der Production des „akademischen Gesangvereins" lauschte. Das Programm hat zwei scherzhafte Nummern dem Carnevalsgeist als Huldigung dargebracht: „Eine Annonce: Verlaufener Hund," von M. Käßmayer, die allgemeine Heiterkeit hervorrief, und „Ballscenen", von E. S. Engelsberg, welche außer der allgemeinen Heiterkeit auch ein höheres musikalisches Interesse erregten. Engelsberg ist durch seine (seither bei Wessely und Büsing in netter Ausstattung erschienene) „Narren-Quadrille" schnell populär geworden. Seine „Ballscenen" (eine Partie Walzer für Chor mit Clavierbegleitung) haben diese Popularität als eine wohlverdiente bestätigt. Diese sechs, theils scherzhaften, theils gemüthlichen Scenen (Eintritt; die Reisenden; verschiedene Schwärmer; in der Diplomaten-Ecke; Beschwörung; Alle sind glücklich) photographiren einen Ball nach allen Richtungen hin auf das glücklichste. Die Idee des Balles und die musikalische Form hält sie einheitlich zusammen. Der Text ist voll guter Einfälle, die Musik voll reizender Melodien. Wir heben an Engelsberg's scherzhaften Chor-Compositionen hervor, daß sie über den bloßen „musikalischen Spaß" hinaus sich zu wirklich selbständiger musikalischer Bedeutung erheben. Hoffentlich wird der Erfolg dieser komischen Scenen auch den ernsteren Gesangsstücken dieses Componisten die Bahn zur Oeffentlichkeit ebnen; wir kennen viele davon; sie sind so schön wie sein Name.

Der akademische Gesangverein und dessen tüchtiger Leiter, Herr Weinwurm, erfreuten sich des lebhaftesten Beifalls; die „Ballscenen" mußten wiederholt werden.

Ueber die ausübende Kunst der Töne wollen wir der Wissenschaft nicht vergessen, die ihre Grundlagen erforscht, ihre Gesetze erklärt. Ein Cyclus von Vorlesungen, welche Herr Dr. Ernst Mach vor einem kleinen, aber gewählten Auditorium abhielt, darf nach dieser Richtung ein unbestreitbares Verdienst in Anspruch nehmen. Herr Dr. Mach, ein durch mehrere

Abhandlungen mathematischen und physikalischen Inhalts rühmlich bekannter junger Gelehrter, hat die neuen akustischen und physiologischen Forschungen von Helmholtz zum Gegenstande seiner Vorträge gewählt. Diese epochemachenden Entdeckungen und Untersuchungen des genialen Helmholtz sind dem Laien nicht leicht zugänglich, insbesondere wo die eigene Anschauung der einschlägigen Experimente und Apparate fehlt. Mit letzteren war Dr. Mach durch die Güte der Herren v. Ettingshausen und Ludwig versehen, und so konnte er sich rühmen, wohlausgerüstet an seine Aufgabe zu gehen, und sie zum Danke seiner Zuhörer zu lösen.

Lesarten *(WA Conc. II, 322–325 unter* **Virtuosen.***)*

Liszt] Lißt *grundsätzlich*
1–49) **Musik.** … Mitteln.] *entfällt*
56–63) Sehr … gewesen.] *entfällt*
77) solides] solid
90) man, … Sinne,] *ohne Kommas*
93–100) Vielleicht … zu.] *entfällt*
101) Herr … drittes] Er eröffnete sein
121f.) „Symphonischen] *gesperrt*
122) Schumann,] *ohne Komma*
126) *„Études*] *„Etudes*
128) Titel,] Titel.
128f.) gerade … *orchestre“.*] *entfällt*
129) Die „Etuden“] „Die Etuden“
135) *„Études“*] *„Etudes“*
139f.) Kraft. *Absatz* Im] *ohne Absatz*
140) Schumannschen] Schumann’schen
142) Spiel;] Spiel,
162–209) Auch … lösen.] *entfällt*

Presse, 24. 2. 1864

Concerte.

Ed. H. Das siebente Philharmonische Concert wurde mit der in Wien noch nicht gehörten „Ouverture zu Shakspeare’s Julius

C ä s a r", von S c h u m a n n (*op.* 128), eröffnet. Sie ist eine von den v i e r selbständigen Ouverturen, die wir von Schumann besitzen, und die er sämmtlich in den letzten Jahren seiner Thätigkeit zu Düsseldorf schrieb (1851–1853). Die „Julius-Cäsar"-Ouverture lehnt sich nicht so eng, wie Beethoven's „Coriolan", an ihren dramatischen Stoff; kaum mehr als der eherne, strenge Schritt des Hauptthemas und eine allgemeine kriegerische Färbung weist auf die große römische Tragödie hin. Allerdings hat ein Freund Schumann's in den dreizehn scharf synkopirten Schlägen, die (Tact 109 bis 112) rasch zu dem breit verhallenden Paukenwirbel auf *C* hinabsteigen, die dreizehn Dolchstiche in Cäsar's Brust wiedererkannt, und vielleicht zeigt uns auch noch jemand den Ausruf: *„Et tu Brute!"* in einem kleinen versteckten Motiv. Die Ouverture selbst fordert zu keinerlei scharfsinniger Deutung heraus; sie ist musikalisch klar und einheitlich, faßlicher als die Mehrzahl der größeren Orchestersachen von Schumann. An Eigenart und Reichthum der Erfindung steht sie nicht in der ersten, kaum in der zweiten Reihe Schumann'scher Tondichtungen. Die Kraft, mit welcher die „Cäsar"-Ouverture einherschreitet, ist mehr die beabsichtigte, mitunter angestrengte der dramatischen Charakteristik, als die ursprüngliche des musikalischen Gedankenstroms; eigenthümlich weich wehen aus den sanften Nebenmotiven Anklänge aus „Manfred" und „Genovefa" herüber. Merkwürdig ist die Auffassung, die aus der Schlußwendung spricht. Der Componist symbolisirt den Untergang Cäsar's nicht durch eine Klage, seine Musik stirbt nicht mit ihrem Helden dahin, wie die schmerzlich verathmende „Coriolan"-Ouverture: sie erhebt sich im Gegentheil aus dem düsteren *F-moll* in das helle *F-dur* und schließt voll Muth und Siegesfreude. Es ist also ganz eigentlich eine republikanische Ouverture, die den Sturz des gewaltigen Unterdrückers als glücklich errungenen Sieg der Volksfreiheit feiert. Die Ouverture machte keinen lebhaften Eindruck auf das Publicum; der Maßstab, den wir aus den besten Werken Schumann's uns gebildet haben, ist für Compositionen wie die „Cäsar"-Ouverture zu groß geworden. Mit einem geringeren Namen als dem Schumann's versehen, würde ein so charaktervolles einheitliches Tonstück wahrscheinlich mehr Aufsehen machen. Was der Ouverture wesentlich schadet, ist ihre derbe, undurchsichtige Instrumentirung, die mit Blechmassen das Ohr betäubt und manch feinen Zug erstickt. Wir zollen übrigens Herrn D e s s o f f für die Vorführung dieser Novität den wärmsten Dank.

Von einem Meister wie Schumann ist jedes größere Werk der öffentlichen Kenntnißnahme würdig; selbst Compositionen von geringerem specifischen Gewicht sind uns hochwichtig als Marksteine in Schumann's Entwicklungsgang. Ueberdies sind wir an neuen Orchesterstücken nicht so reich,

als daß wir Compositionen, wie diese „Cäsar"-Ouverture, ohne Nachtheil könnten beiseite liegen lassen. Aus diesem doppelten Gesichtspunkt, nämlich der vollständigen Kenntniß Schumann's und der Bereicherung unseres Orchester-Repertoires, möchten wir auch die Vorführung der drei anderen Ouverturen angelegentlich befürworten. Es sind dies zuerst die Ouverture zu Schiller's „Braut von Messina" (*op.* 100), die bedeutendste und schwungvollste von allen, das tragische Seitenstück zum „Julius Cäsar". Dann die beiden mit hellerer, heiterer Farbe gemalten Bilder „Hermann und Dorothea" und „Fest-Ouverture". Die Ouverture zu „Hermann und Dorothea" (*op.* 136, „seiner lieben Clara zugeeignet") schrieb Schumann „mit großer Liebe in wenig Stunden". Man sieht dem flüchtigen Werke allerdings die „wenigen Stunden" an, aber auch die „Liebe" des Tondichters zu dem Goethe'schen Idyll, welches er als vollständiges Singspiel für die Bühne componiren wollte. Die „Fest-Ouverture", *op.* 123, ist über das bekannte Rheinweinlied: „Bekränzt mit Laub" componirt; das Thema wird von den Trompeten wie eine Thesis aufgestellt, vom Orchester durchgeführt; am Schluß singt es der volle Chor, wie ein *„quod erat demonstrandum"*. Die „Fest-Ouverture" ist ein Gelegenheitsstück, eine musikalische Huldigung, die Schumann beim Antritt seiner neuen Stellung dem Rheinlande brachte. Erfindung und Arbeit sind unbedeutend; doch hört sich das Ganze immerhin recht festlich an. Möge Herr Dessoff diese drei Ouverturen gelegentlich hervorsuchen, und nicht müde werden, uns neben dem Bewährten, für alle Zeit Classischen, das der Grundstock der Philharmonie-Concerte bleiben muß, auch das Interessanteste der neueren Orchestermusik vorzuführen. Unter Nicolai und Eckert beharrten die „Philharmonischen Concerte" in einer allzu exclusiven Stellung; indem sie das conservative Element, die Stabilität geradezu betonten, bildeten sie eine Art musikalischer Pairskammer in Wien, der die „Gesellschafts-Concerte" mit ihrem flüssigeren reformatorischen Zug als musikalisches Abgeordnetenhaus gegenüberstanden. Herr Dessoff erkannte ganz richtig die nachtheilige Stellung, in welche ein so starres Festhalten die Philharmonie-Concerte allmälig bringen mußte; wir glauben mit ihm, daß die Pairs einen sehr gescheiten Einfall haben, wenn sie mitunter an Liberalität mit den Abgeordneten concurriren.

Die zweite Nummer des Philharmonischen Concerts war Beethoven's Tripelconcert in *C-dur*, für Clavier, Violine und Cello. Der erste Satz beginnt mit einem wahrhaft monumentalen Thema, und führt es breit und behaglich, mitunter großartig durch. Im Verlauf wird der musikalische Aufschwung immer empfindlicher durch die unbequeme, an zahllose Aeußerlichkeiten geknüpfte Form eines solchen Dreiconcerts herabgedrückt.

Das Finale hat nur noch einzelne schwungvolle Stellen, wie das Bolero-Motiv („Ich versprach Dir einmal spanisch zu kommen“); das Meiste darin ist „*à la mode*-Musik“, sehr umständlich, redselig und reichlich behängt mit veraltetem Flitter. Die gleiche Entstehungszeit und unmittelbare Nachbarschaft dieses sehr unerheblichen Concerts (*op*. 56) mit Beethoven’s großartigsten Schöpfungen, der Eroica, der Sonata Appassionata und der Razumowsky’schen Quartetten-Trilogie erscheint wunderlich genug. Den Clavierpart spielte Herr Epstein ganz ausgezeichnet und ohne sich vorzudrängen; die durch ihre hohe Lage äußerst schwierigen Partien der Violine und des Cello fanden in den Herren Hellmesberger und Schlesinger bewährte Virtuosen. Es folgte noch Berlioz’ Ouverture zum „Römischen Carneval“, das äußerlichste, aber abgerundetste und glänzendste Stück des geistreichen Franzosen, endlich Mozart’s wunderbar edle und blühende *Es-dur*-Symphonie.

Ueber das letzte Concert der „Gesellschaft der Musikfreunde“, sowie über Herrn Bendel’s zweite Production vermögen wir nur aus zweiter Hand zu berichten. Das Gesellschaftsconcert begann mit Mendelssohn’s „Lobgesang“, dessen Ausführung (unter Herrn Herbeck’s Leitung) als sehr gelungen gerühmt wurde. Auf dies effectvolle, mit allen modernen Mitteln reichlichst ausgestattete Massenwerk ließ man unmittelbar eine Haydn’sche Symphonie folgen; ein schwer begreiflicher Einfall, dessen unausbleibliche Folgen Vater Haydn zu tragen hatte. Herr Bendel scheint sich durch sein zweites Auftreten in der Gunst des Publicums entschieden befestigt zu haben; eine junge Sängerin, Fräulein Dekoney, erregte in diesem Concert die allgemeine Aufmerksamkeit durch ihre schöne, umfangreiche Mezzo-Sopranstimme.

Die Erfolge der Pianisten Tausig und Bendel scheinen einem jungen Ungarn, Herrn Julius v. Beliczay, den Schlaf geraubt zu haben; derselbe gab Sonntag ein Concert im Musikvereins-Saale, offenbar ohne eine Ahnung, welche Ansprüche das Wiener Publicum an einen Clavier-Virtuosen stellen darf und muß. Herrn B.’s Spiel ist in technischer Hinsicht sehr verwahrlost (er spielte selbst die kleinsten Stücke aus Noten und dennoch falsch), in Bezug auf geistige Beseelung, ja gewöhnlichste musikalische Empfindung läßt es noch weit mehr zu wünschen übrig. Mit vieler Gelassenheit und einiger Bewunderung hörten wir, wie Herr v. B. das Kunststück fertig brachte, Tondichtungen wie Beethoven’s *Es-dur*-Phantasie, Schumann’s „Aufschwung“, Chopin’s *Es-dur*-Nocturne jede Spur von Geist auszublasen. Einige kleine Clavier-Compositionen des Concertgebers, und Liszt’s zweite „Ungarische Rhapsodie“ haben wir nicht mehr

gehört. Hatten wir doch in dem ganzen Unternehmen eine Art *„Rhapsodie hongroise“*. – Auch in diesem Concert debutirte eine junge, hübsche Sängerin, Fräulein M. Moser; ihre Stimme ist weich und klangvoll, von reizend warmem Timbre; schade, daß wir nicht auch ihr Gehör loben können. Man wurde mitunter irre, in welcher Tonart sich eigentlich Mozart's „Brief-Arie“ bewege.

Wir können dies Feuilleton nicht schließen, ohne unsern Lesern eine entsetzliche Trauerbotschaft mitzutheilen. Das musikalische Wien ist nämlich für immer vernichtet, vollständig geschleift; man wird von unsern Musikzuständen fortan nur noch sprechen wie von den Gesellschafts-Concerten der Wilden in Südafrika. Dieser feierliche Hinrichtungsact ist vollzogen in Herrn Davison's Journal The Musical World am 6. Februar 1864. Die unglückliche Veranlassung sind leider wir selbst, in dem wir kürzlich den Anspruch wagten, Ernst Pauer's pädagogische und künstlerische Thätigkeit habe auf die musikalische Bildung der Londoner Jugend einen wohlthätigen Einfluß geübt. Das Journal Herrn Davison's ist über dies Lob unseres Landsmannes vollständig außer sich. Es versichert, Wien sei von jeher um 100 Jahre hinter der civilisirten Welt zurück gewesen, und müsse, als Seitenstück zur Türkei, diesem „alten Mann von Europa“ das „alte Weib von Europa“ genannt werden. Der unsichtbare Dämon, welcher Davison's Journal so gluthathmend inspirirt, ist freilich kein „altes Weib“, sondern ein junges und schönes Weib, Frau Arabella Goddard, die Gattin des Herrn Davison. Frau Goddard ist bekanntlich von Davison's Gnaden die erste und einzige Pianistin in Großbritannien; wer neben ihr glänzt, ist der kritischen Vehme verfallen, und – unser armer Pauer glänzt stark neben ihr. Sie sehen, mein theurer Sir, daß wir doch nicht so ganz unwissend in den englischen Musikzuständen sind, als Sie glauben; wenn Sie wünschen, können wir mit noch detaillirteren Kenntnissen aufwarten. Herr Davison ist empört, daß einer dieser „bierbeduselten, unwissenden Wiener Journalisten“ den Ausspruch wagt, die Engländer verdankten das beste Theil ihrer musikalischen Erziehung deutschen Lehrern und Künstlern. Als ob nicht alle namhaften Musiklehrer in London (Halle, Pauer, Benedict, Derffel etc.) Deutsche wären, nicht alle in London zuhöchst gefeierten Virtuosen (Joachim, Ernst, Laub, Clara Schumann, Thalberg, Jaell etc.) Deutsche! „Wenn Sie vielleicht die Absicht hatten, durch Ihren Artikel weitere ‚musikalische Missionäre‘ nach London zu verlocken, so behalten Sie sie nur zu Hause!“ ruft uns Herr Davison concurrenzerschreckt zu; „wir sind dieser Germanisirung vollständig satt.“ Seien Sie ganz unbesorgt, mein werther Sir! Unsere Mu-

siker sind uns zu lieb, als daß wir sie gern in ein Land schickten, wo sie nur Geld und keine Fortschritte machen können. Die vielversprechendsten Talente (Benett, J. Benedict u. A.) gehen künstlerisch zugrunde, wenn sie sich bleibend in London festgesetzt haben.

Daß Wien hinter der übrigen musikalischen Welt um die Kleinigkeit von hundert Jahren zurücksteht, ist allerdings recht betrübend. Wir glaubten hier doch vollkommen heimisch zu sein in Beethoven's letzten Werken, in Schumann's Musik, in Berlioz, Richard Wagner und deren Nachfolgern, lauter Dinge, die zur Stunde noch für die Engländer *Terra incognita* sind! Dafür glänzen freilich in den Londoner Concerten (besonders in denen der Frau Goddard) die abgestandensten Clavierstücke von Kalkbrenner, Dussek, Steibelt, Moscheles, Onslow etc., um die sich in Wien seit 25 Jahren kein Mensch mehr kümmert. Da muß wol Einer von uns beiden stark zurück sein. Als Folio-Schlußband seiner Bibliothek von Grobheiten wirft uns Herr Davison die Versicherung an den Kopf, England höre in Einem Jahre mehr Musik, als ganz Deutschland in fünf Jahren. Mein theurer Sir, daß ist leicht möglich. Wenn ihr in London auch nur genau so viel Concerte gebt, wie wir in Wien, so habt ihr schon dreimal so viel gehört, denn eine richtige englische Akademie hat die Dauer von drei Wiener Concerten. Wenn das ein Grund ist, die musikalische Bildung Englands höher als die deutsche zu stellen, dann muß auch die Riesenschlange ein edleres Geschöpf sein als der Mensch, weil sie mehr frißt. Wir haben in einer Reihe von Artikeln aus London (1862) bewiesen, daß wir für die großartigen Seiten auch der Musikpflege in England ein unbefangenes Auge haben – aber reizen, mein theurer Sir, reizen dürfen Sie uns nicht! Wir wollen Ihnen in drei Worten den Unterschied zwischen Wien und London begreiflich machen: in Wien versteht man Musik zu üben, zu hören und zu beurtheilen; in London versteht man – sie zu bezahlen. Und somit *good bye*!

Lesarten *(WA Conc. II, 320–322 unter* **Orchester-Concerte.***)*

1f.) **Concerte.** *Ed. H.*] *entfällt*
4) Cäsar",] *ohne Komma*
4) 128),] *ohne Komma*
4f.) selbständigen] selbstständigen
8f.) eherne, strenge Schritt] eherne Schritt
14) jemand] Jemand
14) *Brute!"*] *Brute"!*

32) Compositionen] Compositionen,
33) -Ouverture] -Ouverture,
38f.) Dank. *Absatz* Von] *ohne Absatz*
58) durchgeführt;] durchgeführt,
62) unbedeutend;] unbedeutend,
76) Beethoven's] *gesperrt*
87) Eroica, der Sonata Appassionata] *Eroica*, der *Sonata Appassionata*
89–187) Den … *bye!*] *entfällt*

Presse, 4. 3. 1864

Musik.

Ed. H. In dem vierten Gesellschaftsconcert (28. Februar) wechselten Chöre mit Orchesterstücken. Die ersteren waren, bis auf Beethoven's „Meeresstille und glückliche Fahrt", Novitäten. Schumann's „Lied beim Abschied zu singen" („Es ist bestimmt in Gottes Rath", *op.* 84) hat in Mendelssohn's einfacherer, innigerer Composition desselben Gedichts einen Rivalen, den es aus dem Herzen des deutschen Volkes auch nicht für einen Augenblick verdrängen wird. Warmes Empfinden durchdringt zwar auch den Schumann'schen Chor, allein für die Einfachheit der ganzen musikalischen Erfindung scheinen uns der verwendeten Mittel immer noch zu viele und zusammengesetzte. Das Heraustreten eines Solosoprans auf die Worte „Scheiden, scheiden", das aufdringliche Genäsel der Oboen in der begleitenden Harmoniemusik und Aehnliches erkälten mitunter die ohnehin ziemlich temperirte Stimmung der Composition. Durch reizende Klangwirkung besticht das schwedische Volkslied: „Der Hirt", das übrigens von der fünften Zeile an ganz den Charakter des modernen, sogar vom Opernstyl angehauchten Kunstliedes trägt. Das Lied, für gemischten Chor (ohne Begleitung) arrangirt, wurde vom „Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde" mit feinster Schattirung gesungen. Die dritte und umfangreichste Novität war Grädener's „Zwiegesang der Elfen" für Solostimmen, sechsstimmigen Chor und Orchester. Es ist darauf viel geistreiche Charakteristik und feines Detail verwendet, wie sich von Grädener nicht anders erwarten läßt. Wenn der Chor trotzdem keine bedeutende Wirkung erzielte, so trägt unsere begreifliche Uebersättigung an dem musikalischen Elfenthum mit seinem ganzen herkömmlichen Ap-

parat zunächst Schuld daran.*) Auch war die Aufführung des allerdings schwierigen Chors nicht von tadelloser Reinheit und Eleganz. Die Leistungen des Orchesters standen diesmal hinter früheren Productionen der „Gesellschaft“ zurück. Die Holzbläser waren empfindlich verstimmt, das ganze Zusammenspiel nicht so fein und exact als gewöhnlich. Man konnte dies am deutlichsten an Schubert’s köstlichem, von Liszt glänzend instrumentirtem „Marsch“ bemerken, der vor einigen Jahren an gleicher Stelle enthusiastisch begrüßt, diesmal eigenthümlich matt und farblos klang, auch demgemäß aufgenommen wurde. Auch Beethoven’s achte Symphonie zündete ungleich weniger als bei früheren Aufführungen. Im Jahre 1818 hatte ein Kritiker der Allgemeinen Musikalischen Zeitung prophezeit, das Allegretto der achten Symphonie werde immer *da capo* verlangt werden. Im letzten Gesellschaftsconcert geschah es unseres Wissens zum erstenmal, daß diese Prophezeiung nicht eintraf. Das Tempo wurde allgemein zu rasch gefunden; auch uns erschien es so. Herr Director Herbeck hatte schon im Jahre 1859, in dem ersten von ihm dirigirten „Gesellschaftsconcerte“, das Allegretto etwas rascher genommen als gewöhnlich, ein Versuch, mit dem man sich noch befreunden konnte, da das traditionelle langsamere Tempo, an dem die namhaftesten Dirigenten, Mendelssohn an der Spitze, streng festgehalten hatten, anfing, allenthalben übertrieben zu werden. Diesmal versuchte Herr Herbeck noch um einen Schritt weiterzugehen, ein sehr kleiner Schritt vielleicht, aber er war entscheidend. Dies reizende Tonstück – bei welchem selbst der Großmeister aller Pessimisten, Schopenhauer, auszurufen pflegte, es mache vergessen, daß die ganze Welt nur Elend trage – hatte diesmal seine eigenthümlich vornehme, ausdrucksvolle Grazie eingebüßt.

Es ist übrigens sehr erfreulich, daß die achte Symphonie, die lange Zeit eine beharrliche Zurücksetzung erfahren mußte, endlich häufiger auf den Concert-Programmen erscheint. Thatsächlich hat Oulibicheff vollständig Recht, wenn er die achte Symphonie *„la moins goûtée“* unter den neun Schwestern nennt. Sie wurde so sehr ignorirt, daß wir in den Wiener Concert-Programmen der Dreißiger- und auch noch der Vierzigerjahre die Pastoral-Symphonie fast durchweg nur als „Symphonie in *F-dur* von Beet-

---

*) Wir können uns nicht versagen, bei diesem Anlaß auf zwei neue Publicationen Grädener’s aufmerksam zu machen, die zu seinen wirksamsten Gesangs-Compositionen zählen. Es sind dies „Sechs Lieder von Eichendorff für zwei Frauenstimmen“ (*op.* 45, bei Fr. Schuberth in Hamburg) und „Zehn Reise- und Wanderlieder“ (*op.* 44, bei Rieter-Biederman in Leipzig). Einige der letzteren sind Lieblingsnummern in Stockhausen’s Concert-Repertoire geworden.

hoven“ angeführt finden, gerade als wenn Beethoven keine andere Symphonie in *F-dur* geschrieben hätte. Die achte Symphonie schien durch ihre eigenthümliche Stellung Publicum und Kritik mitunter zu verwirren. Ihrem bescheidenen Umfang nach an die zwei ersten Symphonien lehnend, ragte sie mit zahlreichen Charakterzügen (namentlich des letzten Satzes) in den Styl der dritten Periode. Es beeinträchtigte sie die Nachbarschaft zur Linken, die siebente Symphonie mit ihrer überquellenden Blüthenfülle, und die Nachbarschaft zur Rechten, die gigantische „Neunte“. Obendrein bot sie, in ihrer rein musikalischen Objectivität, den bereits bildersüchtig verwöhnten Auslegern so wenig Anhaltspunkte zu poetischer Deutung: eine von ihren Aehnlichkeiten mit der vierten Symphonie. Was für heterogene Deutungen mußte sich diese spröde „Achte“ gefallen lassen! Lenz sieht darin lauter „Militärisches“, das Finale ist ihm ein „mit höchster Poesie geschaffener Zapfenstreich“. Sein Landsmann Oulibicheff leistet wieder in Auslegung des reizenden „Allegretto“ das Unglaubliche, indem er es vollen Ernstes für eine beabsichtigte Satyre auf Rossini’s Musik hält, über welche Beethoven sich musikalisch lustig machen wollte. Minder kühne Ausleger suchten krampfhaft in Beethoven’s Aussprüchen und Lebensumständen nach einem poetischen Schlüssel zu dem verschlossenen Sinn der achten Symphonie, und erneuerten ihr Wehklagen darüber, daß Beethoven sein angeblich gegen Schindler geäußertes Project, durch Ueberschriften und kurze Andeutungen die „poetische Idee“ seiner Compositionen zu bezeichnen, nicht ausgeführt habe.

Wir erlaubten uns einmal, das Nichtzustandekommen dieses Planes als ein wahres Glück für die Musik zu bezeichnen, eine Ketzerei, für welche wir damals Mancherlei zu erdulden bekamen. Mit wahrer Freude hat es uns erfüllt, in einer (im letzten Heft der „Grenzboten“ enthaltenen) trefflichen Kritik von Otto Jahn über die neue Beethoven-Ausgabe dieselbe Ueberzeugung ausführlich dargelegt zu finden. Jahn beleuchtet das Mißliche jenes (in Beethoven gewiss nur flüchtig aufgetauchten) Vorhabens, und erinnert an mehrere Beispiele. So habe Beethoven einmal, von Schindler über die Bedeutung der Sonaten in *D-moll* und *F-moll* befragt, geantwortet: „Lesen Sie nur Shakspeare’s Sturm.“ Jahn bemerkt hierüber, daß gerade dieses Drama Beethoven zu solchen Schöpfungen anregen konnte, ist freilich nicht ohne Interesse zu erfahren, aber aus dem Shakspeare das Verständniß derselben herholen wollen, hieße nur die Unfähigkeit der musikalischen Auffassung bezeugen. Auch wenn Beethoven einmal genauer citirt, wird das Verständniß dadurch nicht gefördert. Sein vertrauter Freund Amenda erzählte, daß Beethoven ihm gesagt habe, bei dem Adagio im *F*-

dur-Quartett (*op*. 18, 1) habe ihm die Grabesscene aus „Romeo und Julie“ vorgeschwebt; wer nun etwa diese in seinem Shakspeare aufmerksam nachliest, und dann beim Anhören des Adagios sich zu vergegenwärtigen sucht, wird der sich den wahren Genuß des Musikstückes erhöhen oder stören? Man will wissen, daß Beethoven ein vorübergalloppirender Reiter das Thema zum letzten Satz der *D-moll*-Sonate, das ungeduldige Klopfen eines in später Nacht vergeblich Einlaß Begehrenden das Motiv im ersten Satz des Violin-Concertes eingegeben habe. Möglich, daß ein prägnanter, sinnlicher Eindruck im günstigen Moment blitzartig ein charakteristisches Motiv hervorrief; aber mit der künstlerischen Entwicklung dieses Keims, mit der schöpferischen Organisation des Kunstwerks hat diese äußerliche Anregung nichts mehr zu thun; die Thätigkeit des Künstlers bewegt sich in ganz anderen Regionen, und wer da glaubt, von dem zufälligen äußeren Anlasse aus, lasse sich das Kunstwerk construiren, der hat keine Ahnung vom künstlerischen Schaffen. Sollte z. B. jemand auf den Einfall kommen, den ersten Satz des Violin-Concertes nach seiner psychologischen Entwicklung und äußerlichen Gliederung aus jener Situation des nächtlichen Klopfens abzuleiten und zu erklären, so möge man ihn in Gottes Namen klopfen lassen: die Thür des rechten Verständnisses wird ihm nicht aufgethan werden. „Ueberschriften und Notizen, auch authentische, von Beethoven selbst herrührende, würden das Eindringen in Sinn und Bedeutung des Kunstwerks nicht wesentlich gefördert haben; es ist vielmehr zu fürchten, daß sie eben sowol Mißverständnisse und Verkehrtheiten hervorrufen würden, wie die, welche Beethoven veröffentlicht hat.“ „Darum können wir zufrieden sein, daß auch Beethoven seine Worte nicht ausgesprochen hat, die nur zu Viele zu dem Irrthum verleitet haben würden, wer die Ueberschrift verstehe, der verstehe auch das Kunstwerk. Seine Musik sagt alles, was er sagen wollte, sie ist und bleibt der lautere Quell, aus dem jeder schöpfen kann, der empfänglich ist.“ Solche Worte können nicht oft genug wiederholt, nicht weit genug verbreitet werden.

Das übrige musikalische Contingent der letzten Woche ist bald gemustert. Die Violinspielerin Fräulein Charlotte Deckner gab ein Concert im Musikvereinssaale und gefiel namentlich durch ihr echt nationales Temperament im Vortrage ungarischer Weisen. Den günstigen Erfolg ihrer Production wird die junge Virtuosin hoffentlich als eine freundliche Aufmunterung ansehen, auf dem für sie noch ziemlich langen Wege zu wirklicher Kunstvollendung eifrig fortzuschreiten. In Fräulein Deckner’s Concert wirkte sehr beifällig Fräulein Bettelheim mit, „der Groß-Almosenier angehender Talente“, wie sie ein hiesiges Blatt mit vollem Rechte nennt. Es

folgte das Abschiedsconcert des Herrn Tausig, dieses „eisernen Herzogs“ unter den Pianisten, dann die alljährliche Privatsoirée unserer geschätzten Gesanglehrerin Fräulein Betty Bury; endlich ein Concert der Sängerin Bochkoltz-Falconi, deren technische Meisterschaft wir bereits wiederholt gewürdigt haben, und deren Stimme den Stürmen der Zeit noch immer bewunderungswürdig trotzt. Der von Fräulein Falconi vorgeführte Chor von Schülerinnen der k. k. Opernschule scheint unserer Oper vorderhand mehr Aussicht auf malerische, als auf musikalische Bereicherung zu eröffnen. Frau Rawack-Mauthner spielte einige der Schumann'schen „Kreisleriana“ und das Spinnerlied aus dem „fliegenden Holländer“, erstere etwas kühl und oberflächlich, letzteres sicher und elegant. Großen Erfolg hatte Herr Ander auch diesmal mit zwei, von ihm fast allzuhäufig vorgetragenen sentimentalen Liedern.

Eines der schönsten Concerte der ganzen Saison war das von der „Gesellschaft der Musikfreunde“ für das Schubert-Monument veranstaltete. Es war ein anspruchsloser und dadurch nur umso weihevollerer Abend im „Vereinssaal“; das Programm: ein Kranz aus den duftigsten Blüthen Schubert'scher Musik gewunden. Hellmesberger und seine trefflichen Genossen spielten das *C-dur*-Quartett; die Herren Epstein und Dachs die vierhändige *F-moll*-Phantasie, sehr zierlich aber in unbegreiflich schleppendem Tempo. Herr Ander sang mit der ihm eigenen zarten, vergeistigten Empfindung „Die Nebensonnen“ und „Am Meere“. In drei der köstlichsten „Müllerlieder“ wirkte Herr Walter durch sein schönes Mezzavoce, das er mitunter allerdings bis an die Grenze des Hörbaren verflüsterte. Die prachtvolle Stimme Fräulein Bettelheim's erklang in den Liedern „Am Grabe Anselmos“ und „Geheimes“; letzteres weniger bekannte Lied (aus Goethe's „Westöstlichem Divan“) mahnt mit seinem halb zurückgehaltenen Ausdruck und dem reizenden Eigensinn der Begleitungsfigur an Schumann. Die Reihe der Liedervorträge schloß mit glänzendem Erfolg Frau Dustmann. Man kann „Du bist die Ruh'“ nicht weihevoller, das Lied „Du liebst mich nicht“ mit seinem etwas theatralischen Schluß nicht leidenschaftlicher und ergreifender vortragen, als Frau Dustmann es that. Auch die Chöre, – wir kommen heute aus dem Loben nicht heraus – leisteten unter Herrn Herbeck's Leitung Vorzügliches: Die Frauenstimmen des „Singvereins“ (Frau Wilt an der Spitze) rivalisirten in dem Vortrag des Chores „Gott in der Natur“ mit den Männern, welche den unverwüstlichen „Gondelfahrer“ ganz meisterhaft sangen. Die zur Schlußnummer bestimmte „Sonate in *A*“ blieb wegen plötzlichen Unwohlseins des Herrn Hellmesberger weg, – und selbst dieser Zwischenfall, unter anderen

Verhältnissen sehr störend, schlug hier zum Vortheil des Concertes aus, dessen überreiches Programm eine weitere Ausdehnung kaum anders als auf Kosten der musikalischen Empfänglichkeit des Auditoriums erfahren hätte.

Lesarten *(WA Echo 1864, 89–92)*

Fräulein] Frl. *grundsätzlich*

Herr] Hr. *grundsätzlich*

1f.) Musik. *Ed. H.*] **Concerte in Wien.**

2) vierten Gesellschaftsconcert (28. Februar)] 4. Gesellschaftsconcert

3) Die ersteren] Erstere

5) „Lied beim Abschied zu singen“] *nicht gesperrt*

6) *op.*] *Op.*

6) Mendelssohn’s] *gesperrt*

9) den Schumann’schen] Schumann’s

15) das schwedische] das oft von Jenny Lind gesungene schwedische

16) das übrigens von der fünften] das von der 5.

23) Grädener] *nicht gesperrt*

24) begreifliche] *entfällt*

26) *Fußnote*] *Fußnote entfällt*

30) exact] exakt

31) Schubert’s] *nicht gesperrt*

32f.) vor … begrüßt,] *entfällt*

33) klang,] klang.

33f.) auch … wurde.] *entfällt*

34) achte] 8.

35) Jahre] J.

36) Allgemeinen Musikalischen Zeitung] Allg. Musik. Ztg.

37) Allegretto der achten] Allegretto der 8.

38f.) erstenmal,] 1. Mal,

39) nicht] nicht

40f.) Herr … 1859,] Dir. Herbeck hatte schon 1859,

41f.) „Gesellschaftsconcerte“,] *nicht gesperrt*

42) etwas] *nicht gesperrt*

44) namhaftesten] nahmhaftesten

44) Mendelssohn] *nicht gesperrt*

46) Herbeck] Herbeck
49) Schopenhauer,] *nicht gesperrt*
51f.) eingebüßt. *Absatz* Es] *ohne Absatz*
52) übrigens] *entfällt*
52) achte] 8.
54) Concert-Programmen] Concertprogrammen
55) achte] 8.
58) *F-dur*] *Fdur*
66) *F-dur*] *Fdur*
66) achte] 8.
67) Publicum] Publikum
71) siebente] 7.
73) bildersüchtig] bildersichtig
75) vierten] 4.
76) Lenz] *nicht gesperrt*
78) Zapfenstreich“. … Oulibicheff] *nicht gesperrt*
80) Rossini’s] *nicht gesperrt*
91) (im … enthaltenen)] *entfällt*
92) Jahn … dieselbe] Jahn in den „Grenzboten“, dieselbe
93) ausführlich] *entfällt*
96) *D-moll* und *F-moll*] *Dmoll* und *Fmoll*
97) Shakspeare’s Sturm.“ Jahn] Shakespeare’s Sturm“. Jahn
99) Shakspeare] Shakespeare
100f.) musikalischen] musik.
103–105) *F-dur*-Quartett … Julie“] *Fdur*-Quartett *Op*. 18, Nr. 1, habe ihm die Grabesscene aus „Romeo und Julie“
109) *D-moll*-Sonate,] *Dmoll*-Sonate,
119) ersten] 1.
125) haben;] haben,
125–127) es ist … würden,] *nicht gesperrt*
126) sowol] sowohl
128) hat.“] hat“.
129) nicht] *nicht gesperrt*
135) Charlotte] *nicht gesperrt*
136) im Musikvereinssaale] *entfällt*
140) In Fräulein Deckner’s Concert] Im Concert
141) Bettelheim] *nicht gesperrt*
142) vollem] *entfällt*

145) B e t t y] *nicht gesperrt*
146) B o c h k o l t z - F a l c o n i ,] Bochkoltz-F a l c o n i
148) gewürdigt haben,] gewürdigt,
151) R a w a c k -] *nicht gesperrt*
151) einige der S c h u m a n n ' schen] Schumann'sche
154) A n d e r] *nicht gesperrt*
154f.) vorgetragenen sentimentalen] vorgetragenen Gumbert'schen oder Kücken'schen sentimentalen
156) ganzen] *entfällt*
156) von] *entfällt*
157) Musikfreunde"] *gesperrt*
157) -Monument veranstaltete.] -Monument.
158f.) Es … „Vereinssaal";] *entfällt*
159) das] Das
160) H e l l m e s b e r g e r] *nicht gesperrt*
161f.) *C-dur*-Quartett; … *F-moll*-Phantasie,] *Cdur*-Quartett; die Hrn. Epstein und Dachs die 4händige *Fmoll*-Phantasie,
163) A n d e r] *nicht gesperrt*
165) W a l t e r] *nicht gesperrt*
167) B e t t e l h e i m ' s] *nicht gesperrt*
169) (aus Goethe's „Westöstlichem Divan")] aus Goethe's „Westlichem Divan"
171) S c h u m a n n.] *nicht gesperrt*
172) D u s t m a n n.] *nicht gesperrt*
174) vortragen,] vortragen.
174f.) als Frau D u s t m a n n es that.] *entfällt*
175) Chöre,] *ohne Komma*
175f.) – wir … heraus –] *entfällt*
176) Herrn H e r b e c k ' s] Herbeck's
177) W i l t] Wilt
179f.) Die … *A*"] Die „Sonate in *Adur*"
180) plötzlichen] *entfällt*
180f.) des Herrn Hellmesberger] Hellmesberger's
181f.) – und … hier zum] – und dieser störende Zwischenfall schlug zum
184) musikalischen] musik.
185) hätte.] hätte. Ed. Hanslick.

Lesarten *(WA Conc. II, 318–320 unter* **Orchester-Concerte.***)*

1f.) **Musik.** *Ed. H.*] *entfällt*

2) (28. Februar)] *entfällt*

3f.) Die … Novitäten.] *entfällt*

7) Gedichts] Gedichtes

14) mitunter] *entfällt*

17–34) Das … wurde.] *entfällt, inkl. Fußnote*

34) Auch] *entfällt*

34) achte Symphonie] *gesperrt*

41f.) „Gesellschaftsconcerte“,] „Gesellschaftsconcert“,

55) achte Symphonie,] *gesperrt*

74) Deutung:] Deutung –

87f.) habe. *Absatz* Wir] *ohne Absatz*

91) (im … enthaltenen)] *entfällt*

92) Otto] *gesperrt*

97) Sturm.“] Sturm“.

97) hierüber, daß] hierüber: „Daß

101) bezeugen.] bezeugen.“

108) vorübergalloppirender] vorübergaloppirender

116f.) Anlasse aus,] *ohne Komma*

118) jemand] Jemand

126) daß sie eben sowol] daß sie eben sowohl

129) hat.“] hat“.

132) jeder] Jeder

132) ist.“] ist“.

134–185) Das … hätte.] *entfällt*

Lesarten *(WA VMS 4. Auflage 1874, 60–61)*

1–95) **Musik.** … Beispiele.] *entfällt*

95f.) So habe …, geantwortet:] Jahn knüpft an Schindlers bekannte Mittheilung an, Beethoven habe, um die Bedeutung seiner *D*-moll und *F*-moll-Sonate befragt, geantwortet

97) Shakspeare’s] Shakespeare’s

97f.) Jahn … gerade] Vermuthlich, sagt Jahn, wird der Frager von seiner Lectüre die sichre Ueberzeugung mitbringen, daß Shakespeare’s Sturm auf ihn anders wirke, als auf Beethoven

und keine *D*-moll und *F*-moll-Sonaten in ihm erzeuge. Daß grade
99) erfahren, … das] erfahren; aus dem Shakespeare das
101–103) Auch … habe,] *entfällt*
103) bei dem] Bei dem
103–105) im *F-dur*-Quartett … vorgeschwebt;] des *F*-dur-Quartetts (*op*. 18. Nr. 1) soll Beethoven die Grabesscene aus Romeo und Julie vorgeschwebt haben;
105) Shakspeare] Shakespeare
106) nachliest,] *ohne Komma*
106) Adagios] Adagio
107) Musikstückes] Musikstücks
108–185) Man … hätte.] *entfällt*

Presse, 8. 3. 1864

Concert und Theater.

Ed. H. Der akademische Gesangverein führte Sonntags im Redoutensaal die Mendelssohn'schen Chöre zur „Antigone" des Sophokles auf – eine Aufgabe, die nicht blos durch ihren künstlerischen Gehalt, sondern ganz vorzüglich auch durch ihren philologischen alten Adel sich für einen Universitätschor specifisch eignet. In der Composition der Sophokleischen Chorstrophen hat Mendelssohn ein Unicum geliefert, das mit dem Gehalt des vollwichtigen Kunstwerks den Charakter eines Kunststücks vereinigt. Als der verstorbene König von Preußen in seiner Passion für ästhetische Leckerbissen Sophokles' „Antigone" und „Oedipus" aufs Theater gebracht, und die Chöre im Geiste der griechischen Kunstanschauung und der griechischen Bühne componirt haben wollte, da war offenbar in der ganzen musikalischen Welt kein Componist als Mendelssohn, an den man denken konnte. Kein zweiter verband mit einer glänzenden musikalischen Begabung die classische Bildung, ja die philologische Kenntniß, die hiezu erforderlich schien. In dem feinen, geistreichen Anschmiegen an einen gegebenen Stoff stand Mendelssohn stets obenan, und wenn er die römischen und griechischen Dichter in der Ursprache las, werden ihm wenige Componisten Gesellschaft geleistet haben. Bei Mendelssohn stand die harmonische, allseitig reiche Bildung im Gleichgewicht mit seinem musikalischen Schaffen; seine specielle Kunst, die Musik, war gleichsam nur die Spitze, die feinste Blüthe einer umfassenden und durchgebildeten Natur.

So offenbart sie sich am entschiedensten in den griechischen Chören. Die Berliner Bühne machte eben (zu Anfang der Vierzigerjahre) den Versuch, den Haideboden, auf dem Hirsemenzel-Raupach unbeschränkt herrschte, zu einem poetischen Park umzuschaffen. Sie flüchtete in die wesenlose Phantastik Tieck'scher Märchen, und griff endlich jahrhunderteweit zu Racine's „Athalie", ja sogar zu Aeschylus und Sophokles zurück. Während man die historische Tragödie – die einzige Richtung, nach der sich das höhere Drama weiter entwickeln kann und wirklich sich zu entwickeln strebte – durch die kleinlichsten Rücksichten verrammelte, wollte man ein längst Historischgewordenes wieder zum Leben erwecken. Anregend und genußreich für einen kleinen, auserwählten Kreis von Gebildeten, konnte für die Gesammtheit jene Erweckung doch nur ein kurzes Scheinleben sein. Als merkwürdigstes und bleibendes Resultat jener Berliner Aufführungen des „Oedipus" und der „Antigone" müssen wir Mendelssohn's Composition der Chöre ansehen. Ursprünglich für die wirkliche Bühnenaufführung componirt, hatte Mendelssohn's Musik nur eine nebensächliche Bedeutung; sie sollte in ungefährer Anlehnung an altgriechische Traditionen die theatralische Wiederbelebung des Sophokles möglich machen. Dies Verhältniß der Chöre zur Tragödie hat sich gegenwärtig umgekehrt. Man wurde von der Mißlichkeit der Aufführung antiker Tragödien auf unseren Bühnen überzeugt, und sucht nunmehr den musikalischen Genuß der Mendelssohn'schen Chöre daraus zu retten. Diese werden jetzt selbständig und als Hauptsache aufgeführt, während ein „verbindendes Gedicht" an die Stelle der Tragödie tritt, das Verständniß nothdürftig zusammenzuhalten.

Mendelssohn's Chöre zu den Tragödien des Sophokles sind vielleicht das leuchtendste Beispiel, was für Aufgaben ein durch tiefe und allseitige Bildung befruchteter musikalischer Geist vollbringen könne. Allein der Charakter der Aufgabe, des Problems (im Gegensatz zu vollständig freier, aus dem Innersten strömender Schöpfung) war daraus nicht zu tilgen. Wo immer der Componist seine Aufgabe erfaßte, stieß er auf einen Widerstreit zwischen den Bedingungen des antiken Dramas und der modernen Musik. Diese wirkt nur in selbständiger, freier Entfaltung, jenes erheischt ein sklavisches Unterordnen der Musik unter die Declamation. Sollen die Worte des Chors in ihrer vollen Gedankenwucht wirken, ja überhaupt von der Bühne herab deutlich vernommen werden, so muß die Musik, auf die Schönheit ihrer eigenen Architektonik und Farbe verzichtend, langsam eintönig und äußerst schwach begleitet (Flöten und Harfen nach antikem Vorbild) einherschreiten. Damit würde die musikalische Bedeutung der Chöre auf Null herabsinken. Eine solche Verleugnung kann man der

modernen Musik, kann man einem ihrer größten Meister kaum auferlegen wollen; ein fortwährendes künstliches, ja künstelndes Vermitteln und Nachgeben wird demnach zur Norm. Mendelssohn hat durch bewunderungswürdige Mäßigung des musikalischen Elements und geistvolle Anempfindung griechischer Kunstweise dies ungewöhnliche Problem gelöst. Die Schwierigkeit, der antiken Chorstrophe mit ihrem wechselvollen, complicirten Versmaß und ihrem beiwörterthürmenden Satzbau ein musikalisches Kleid anzupassen, streift in der „Antigone“ wie im „Oedipus“ mitunter ans Unüberwindliche. Der Accent des musikalischen Abschnitts zerreißt oft den grammatisch und logisch zusammengehörigen Satz in zwei gegensätzliche Hälften, und umgekehrt. Beinahe jeder der Chöre bietet Beispiele dieses Kampfes zwischen declamatorischer und musikalischer Rhythmik. Mit dieser äußern, sprachlichen Schwierigkeit verbindet sich die innere, die in dem überwiegend reflectirenden, Mäßigung und Weisheit lehrenden Inhalt der Chöre liegt. Wo der Chor sich ausnahmsweise zu großartigerer leidenschaftlicher Bewegung erhebt, da steigert sich auch Mendelssohn’s Musik zu selbständiger Wirksamkeit, zu voller Pracht. So vor allem in dem Bacchuschor, dessen musikalischer Haupteffect allerdings in dem von Mendelssohn eigenmächtig wiederholten Aufruf: „Hör’ uns!“ liegt nebenbei eine merkwürdige Vorausnahme des „Hör’ uns!“ der Baalspriester im „Elias“.

Daß man eine Composition wie diese „Antigone“ *contre-coeur* blos auf Allerhöchsten Befehl hervorbringen könne, ist eine lächerliche Ansicht. Wer die tiefe, innere Betheiligung, ja Begeisterung Mendelssohn’s an dieser Arbeit nicht aus ihr selbst erkennt, den werden dessen nachgelassene Briefe belehren. Die Idee ging allerdings vom König aus; Mendelssohn wollte sich „anfänglich auf die Sache gar nicht einlassen; aber (so schreibt er an F. David) das Stück mit seiner außerordentlichen Schönheit und Herrlichkeit trieb mir alles Andere aus dem Kopf“. An den spätern „Oedipus auf Kolonos“ scheint er schon mit geringerer Wärme gegangen zu sein; und als der König gar ein drittes Werk dieser Art, die Composition der Eumeniden des Aeschylos, von Mendelssohn verlangte, lehnte dieser entschieden ab. Daß diese Ablehnung ihren Grund wirklich nur in der „sehr schweren, vielleicht unausführbaren“ musikalischen Behandlung dieser Chöre hatte, fällt uns zu glauben schwer; wir können in den hochdramatischen Strophen des Aeschylos für den Mann keine übermäßige Schwierigkeit erblicken, der die „Antigone“ und den „Oedipus“ bewältigte. Wahrscheinlicher bedünkt uns, daß Mendelssohn, nachdem er zwei griechische Probleme so glänzend gelöst hatte, eben den Zug des Problematischen in solchen Wiederbelebungen deutlicher empfand und das Unfrucht-

bare einer Liebhaberei einsah, welche sich darauf steifte, ein geistvolles, anregendes Experiment zu einer consequenten Richtung auszudehnen. Er mochte fühlen, daß diese griechischen „Erweckungen“ doch nur den Genuß einer kleinen poetischen und philologischen Aristokratie, aber niemals das echte, verständnißinnige Entzücken des ganzen Volkes bilden können.*) Und für letzteres hatte Mendelssohn noch vollauf zu schaffen. Er war es satt, den musikalischen Hofgriechen des geistreichen Königs abzugeben, und schrieb – den „Elias“.

Die Aufführung der „Antigone“- Musik entsprach allen billigen Anforderungen. Wenn man die großen Schwierigkeiten der Aufgabe ermißt, muß man dem akademischen Gesangverein, der nicht aus geschulten, jahrelang zusammen übenden Sängern, sondern aus einer sich stets erneuernden Studentenschaar besteht, das aufrichtige Lob zollen. Der tüchtige Chormeister des Vereins, Herr *Weinwurm*, legte das vollkommenste Verständniß des Werkes an den Tag, und wußte dessen Aufführung mit Sicherheit und Energie zu leiten. Die treffliche Declamation von Frau *Rettich* und Herrn *Lewinsky* (denen sich Fräulein *Bognár* mit ihrem kleinen Part sorgfältig anschloß) gereichte der Aufführung zur besonderen Zierde. Der Saal war in allen Räumen gefüllt.

Vom *Hofoperntheater* haben wir selten Gelegenheit zu sprechen. Die Dinge gehen da ihren gewohnten wenig erfreulichen Gang. Der Rück-

---

*) Wir möchten wissen, ob die Verfechter der gegentheiligen Meinung aufrichtig glauben, daß ein großes Publicum, oder auch nur eine Hälfte desselben, bei Versen wie folgende (wir wählen sie aufs Gerathewohl und aus der besten, der *Donner*'schen Uebersetzung) etwas sich zu denken oder etwas zu empfinden vermöge:

An der kyanischen Fluth des verschwisterten Meeres hin
Dehnt sich Bosporos' Strand und der thrakische
Salmydessos, wo Ares, im Land waltend als Gott, an Phineus' zwei Söhnen
Schaute die grause Wunde,
Nachdem die ruchlose Göttin blendend
Der Augen Sterne beiden – nicht mit dem Speere, nein
Ergrimmt ausstach mit blut'gen Händen,
Mit ihres Webschiffes scharfen Spitzen.
Und es vergingen im Leiden die Elenden über ihr Elend,
Weinend, entsprossen dem Unglücksbund
Der Mutter, die doch an dem uralten Geblüt
Des Erechteus Theil hatte;
Und bei den väterlichen Sturmwinden aufwuchs in fernen Grotten
Die Roß' ereilende Boread' auf steilen Höh'n,
Ein Gottkind. Doch auch sie bestürmte die Macht.
Der uralten Moira, Tochter! u. s. w.

blick auf die Thätigkeit dieses Instituts in der verflossenen Saison ist wahrhaft beschämend. Offenbach's „Rheinnixen" als einzige Novität in einer ganzen Saison! An guten älteren Opern nichts zu neuem Leben erweckt! Nicht einmal anstandshalber die zehnmal versprochene Aulische Iphigenie. In diesem Einerlei gewinnt jede Unterbrechung des Alltäglichen den Anschein eines Ereignisses. Zwei solche merkwürdige Abende fielen in die verflossene Woche. Zuerst die Aufführung des fast zwei Jahre in Schlummer gelegenen „Propheten". Herr Ander sang die Titelrolle mit dem zarten, empfindungsvollen Ausdruck und dem edlen, dramatischen Anstand, welchen hier bisher keiner seiner Tenorcollegen auch nur entfernt erreicht hat. Diese Vorzüge können zwar nicht ersetzen, was Ander's Stimme an Frische und Kraft eingebüßt hat, aber sie lassen uns mehr oder minder diesen Verlust vergessen. Das Publicum gestaltete das Wiederauftreten seines Lieblings in dieser berühmtesten seiner Rollen zu einem wahren Triumph. Fräulein Destinn sang zum erstenmal die Fides, – maßvoller, ruhiger und reiner als wir nach den übrigen Hauptpartien dieser Sängerin erwartet hatten. Störend war nur die absolute Unzulänglichkeit ihrer Stimme in der Tiefe. Das Publicum nahm die nicht hervorragende aber anständige, mit allem Aufgebote guten Willens ausgestattete Leistung sehr freundlich auf. – Fräulein Friedberg, welche als holländische Bäuerin ein neues Pas in dem Schlittschuhballet tanzte, übertrieb auf Kosten der Anmuth das charakteristische Element fast bis zum Ausdruck des Tölpelhaften. Geistreiche Leute haben oft wunderliche Grillen.

Die zweite Abwechslung im Hofoperntheater verdanken wir Frau Peschka-Leutner, die als Königin Margarethe in den „Hugenotten" gastirte. Frau Peschka war diesmal entschieden glücklicher, als in ihrem vorjährigen kurzen Gastspiel. Sie bewältigte die schwierige Coloraturpartie mit Leichtigkeit, Sicherheit und Geschmack. Für die mangelnde Kraft und Jugendfrische des (im Mezzavoce noch immer sehr angenehmen) Organs entschädigte das wohlthuende Ausklingen einer sicheren musikalischen Bildung. Sollte Frau Peschka, deren Leistung günstigste Aufnahme fand, die Stelle Fräulein Kropp's (allenfalls mit etwas erweitertem Repertoire) hier einnehmen, so könnten wir zu dem Tausch uns nur gratuliren. Was die übrige Vorstellung betrifft, so bewährten Frau Dustmann und Herr Schmid ihren wohlbegründeten Ruhm als Valentine und Marcell.

Lesarten *(WA Conc. II, 309–311 unter* **Mendelssohn's Musik zu „Antigone."***)*

1f.)	**Concert** … *Ed. H.*] *entfällt*
3)	„Antigone" des Sophokles] *gesperrt*
10)	aufs] auf's
27)	jahrhunderteweit] jahrhunderte weit
33)	Gebildeten,] *ohne Komma*
48)	tiefe] Tiefe
54)	selbstständiger,] selbständiger,
58)	langsam] langsam,
78)	selbstständiger] selbständiger
80)	liegt] liegt,
89)	Kopf".] Kopf."
90 u. 97)	„Oedipus] „Oedipos
101)	geistvolles,] *ohne Komma*
109–121)	Die … Marcell.] *entfällt*
124)	aufs] auf's
124)	besten, der] berühmten
127)	Bosporos'] Bosporos
128)	Gott,] *ohne Komma*
131)	nein] nein,
138)	aufwuchs,] *ohne Komma*

Presse, 25. 3. 1864

Concerte in der Charwoche.

Ed. H. Im Laufe von drei theaterstillen Tagen erlebte Wien das seltene musikalische Schauspiel, vier große Spirituel-Concerte aneinander gereiht zu sehen. Die Sing-Akademie begann an Palmsonntag Mittags mit der Aufführung des „Weihnachts-Oratoriums", von Sebastian Bach; darauf folgte die Pensions-Gesellschaft „Haydn" am Sonntag und Montag Abends mit einer Akademie *„di mezzo carattere"*, halb geistlich (Schumann's Messe), halb weltlich („Ruinen von Athen"); den Schluß machte Dienstag die Gesellschaft der Musikfreunde mit Sebastian Bach's Passionsmusik nach dem Evangelium Johannes. Dieser Wetteifer dreier musikalischer Körperschaften auf dem geistigsten Gebiete der Kunst muß sowol durch

den hohen Ernst des Ziels, als durch den Reichthum der verwendeten Mittel imponiren; eine solche Reihe von Osterconcerten ist die wahrhafte Auferstehung des Musiklebens in Wien, wenn auch nicht aus dem Grabe, so doch aus sehr weltlichem Erdentreiben.

Jede der genannten drei Productionen leistete in ihrer Weise sehr Verdienstliches; den Kranz müssen wir der Gesellschaft der Musikfreunde und ihrer Aufführung der Johannes-Passion reichen. In der Wahl ihrer Aufgabe am glücklichsten, hat die Gesellschaft diese auch am glänzendsten bewältigt. *Bach's* Johannäische Passionsmusik ist der (unserm Publicum durch wiederholte Aufführungen bekannten) Matthäus-Passion nach Inhalt, Disposition und Behandlungsweise vollständig analog. Im gleichen Wechsel epischer, lyrischer und dramatischer Momente wird die Leidensgeschichte Jesu vom Evangelisten erzählt, von den biblischen Personen handelnd dargestellt, von der idealen Gemeinde theilnahmsvoll betrachtet. Die vielfach verbreitete Ansicht, welche Bach's Johannes-Passion im Vergleich mit der Matthäischen ein schwächeres Werk nennt, vermögen wir nicht zu theilen. Die Johannes-Passion bewegt sich nicht in so grandiosen Dimensionen, arbeitet nicht mit so gewaltigen Mitteln wie die Matthäische, allein an innerer Kraft und Ursprünglichkeit, an Reichthum der musikalischen Phantasie, an Tiefe der religiösen Empfindung, selbst an dramatischer Lebendigkeit steht sie ihr um keines Haares Breite nach. Man kann zugestehen, daß polyphone Pracht- und Riesenbauten wie die dreichörige Einleitung der Matthäus-Passion und ihr Chor „Sind Donner und Blitze" keine gleich gewaltigen Seitenstücke in der Johannes-Passion finden; dafür scheint uns durch die Johannes-Passion ein eigenthümlicher Zug von Milde, Weichheit und echt menschlicher Schönheit zu gehen, der an die Gestalt des Lieblingsjüngers Christi mahnt. Die nach größter Bestimmtheit ringenden, bis zur Unruhe ausdrucksvollen *Recitative* sind jenen der Matthäus-Passion ganz homogen; einige Wendungen, welche dies Streben bis zum Wagstück steigern, versöhnen durch die rührende Naivetät der Eingebung, wie die Stelle des Evangelisten „er ging hinaus und weinte", und die andere (schon leise an den Barockstyl streifende) „und geißelte ihn". Die *Chorale* mit ihrem tiefen, gesättigten Ausdruck schlichter Frömmigkeit bilden einen wunderbar wirksamen Gegensatz zu den kurzen, dramatischen *Chören*, welche hier wie in der Matthäus-Passion die gewaltigsten, jedenfalls die zündendsten Momente der ganzen Composition sind. Wie ungesucht und schlagend ist diese Dramatik in den Rufen des Volkes: „ Jesum von Nazareth!" „Bist Du nicht der Jünger Einer?" „Weg, weg mit dem!" u. a. Die größeren ausgeführten Chöre athmen theils erhabene Pracht, wie der

Einleitungschor in *G-moll*, theils rührendste Trauer, wie der Klaggesang „Ruhet wohl!“

Die Arien, im großen und ganzen genommen, stehen insofern hinter den Recitativen und Chören zurück, als sich in ihnen fürs erste manches Typisch-Conventionelle eines Musikstyls fühlbar macht, der nicht mehr der unsrige ist, fürs zweite das Fremdartige der Bach'schen Instrumentirung sich eben nur in den Arien uns aufdrängt. Die (wenn wir nicht irren, Mosevius gehörige) feine Bemerkung, daß Bach's Instrumentation eigentlich nur eine aufs Orchester übertragene Orgel-Registrirung sei, tritt dem Hörer in ihrer ganzen Wahrheit entgegen.

Die Begleitung der Arien, in der Farbe bis zur Dürftigkeit einfach, in der Zeichnung bis zur Ueberladung verziert, erscheint mitunter für unsere musikalischen Gewöhnungen sonderbar genug. Die meisten dieser Arien sind eigentlich Terzette, in welchen der Singstimme und den Instrumenten ein gleiches Theil an dem contrapunktischen Gewebe zugemessen ist; unter der Singstimme bewegt sich unabhängig der Contrabaß, über der Singstimme ebenso unabhängig eine Flöte, Oboe oder Violine. So mögen dem mit Bach noch unvertrauten Hörer die Sopran-Arie in *B*: „Ich folge dir!“ die Tenor-Arie in *Es* den Eindruck eines Flöten- oder Violin-Präludiums mit unterlegter Menschenstimme machen. Nach etwas vertrauterem Umgang findet man den eigenthümlichen Reiz, theils den feinsinnlichen des Klanges, theils den geistigen einer zwar typisch gefesselten, aber doch wahrhaft naiven Empfindung heraus. Ruhiger und voller in der Begleitung, dabei von entzückender Innigkeit des Ausdrucks, ist die Baß-Arie: „Betrachte, meine Seele“ (mit obligater Laute), das recitativisch schildernde Tenor-Arioso: „Mein Herz“, endlich die mit einem Choral zu imposantem Bau zusammengefügte Baß-Arie in *D*: „Mein theurer Heiland“.

Die Aufführung der Johannes-Passion verdient das höchste Lob; Herr Hofcapellmeister Herbeck, der mehr als der leitende Arm, der die gewaltige Seele des Ganzen war, darf sie zu seinen verdienstlichsten und gelungensten Thaten zählen. Vor allem entzückte der schöne, reine, feinabgestufte Vortrag der Chorale. Es ist für die Aufnahme Bach'scher Compositionen überaus wichtig, daß sie dem Publicum von Seiten ihrer Klangschönheit so vollendet als möglich dargebracht werden, daß über dem geistigen Verständniß nicht der sinnliche Reiz vernachlässigt bleibe. In dieser Beziehung hat der Vortrag der Chöre durch den „Singverein“, und die schöne Ausführung der Instrumental-Soli (insbesondere durch Herrn Joseph Hellmesberger) sehr Erhebliches für die reine und große Wirkung gethan, welche die „Passionsmusik“ auf die ganze Versammlung

hervorbrachte. Die Solopartien pflegen den schwierigsten, bedenklichsten Theil bei der Aufführung Bach'scher Werke zu bilden. Es ist Erfahrungssache, daß der einzelne Sänger, so bewährt er auf anderm Gebiet sein mag, ungleich zaghafter, unsicherer an den Vortrag dieser Arien geht, als die Masse der Sänger an die kaum minder schwierigen Chöre.

Diesmal konnte man auch mit diesem Theil der Production zufrieden sein. Vor allem war die Tenorpartie bei keiner von allen bisherigen Aufführungen Bach'scher Cantaten so vortrefflich besetzt, als diesmal durch Herrn Walter der uns mit dieser Leistung geradezu überrascht hat. Der wohlgeschulte würdige Vortrag der Herren Mayerhofer und Panzer bewährte sich wie immer, nur hätten wir die Recitative Jesu weniger weich und zerflossen gewünscht. Wenn auch nicht den Herren völlig ebenbürtig und ganz auf der Höhe ihrer schwierigen Aufgabe, haben sich die Solo-Sängerinnen Frau Passy-Cornet und Fräulein Bischof doch um den schönen Erfolg des Ganzen gleichfalls sehr verdient gemacht. Herrn Nottebohm war das äußerlich wenig dankbare, aber sehr wichtige Amt anvertraut, auf dem Piano den bezifferten Baß zu den Recitativen zu spielen; eine Aufgabe, die er meisterhaft löste.

Die Aufführung des Bach'schen Weihnachts-Oratoriums durch die Wiener Sing-Akademie (unter der Direction des Herrn Joh. Brahms) erfreute sich der ehrenvollsten Aufnahme. Gegen die Gesellschaft der Musikfreunde stand sie schon durch die Wahl der Composition etwas im Nachtheil. So reich auch das „Weihnachts-Oratorium" an musikalischen Schönheiten vom ersten Range ist, den einheitlichen, unmittelbar zündenden Eindruck der Johannes- oder Matthäus-Passion vermag es nicht hervorzubringen. Das sogenannte „Weihnachts-Oratorium" (1734 componirt und seit Bach's Tod zum erstenmal wieder aufgeführt in Breslau 1844) ist eine Folge von sechs Cantaten, deren jede einem bestimmten Feiertag, von Weihnachten bis zum heiligen Dreikönig-Tag, gewidmet ist. Wenn W. Rust in seiner Vorrede zur Ausgabe der „Bach-Gesellschaft" dies Hexameron ein „geistlich-lyrisches Drama im wirklichen Sinn des Wortes" nennt, so hat er nur insofern Recht, als die in Recitativen vorgetragene, verbindende Handlung (nach den Evangelisten Lucas, *cap.* 2. *V.* 1–21 und Matthäus *cap.* 2. *V.* 1–12) erst im 6. Theil zum völligen Abschluß kommt. Der stoffliche Zusammenhang der sechs Cantaten ist aber ein so lockerer, daß bei der hiesigen Aufführung, wie auch anderwärts, zwei davon ohne Nachtheil für das Verständniß ganz weggelassen wurden, ein Beweis, daß der Begriff des Dramas, wie er noch auf die Passions-Musiken paßt, hier nicht mehr Anwendung findet. Wichtiger noch ist der Umstand, daß im

„Weihnachts-Oratorium“ das dramatische Element gegen das epische und lyrische geradezu verschwindet. Es fehlen hier die leidenschaftbewegten, dramatischen Chöre, welche dort wie tiefe Schlagschatten wirken; das Weihnachts-Oratorium bietet uns zu viel Licht ohne Schatten. Die Einheit der Stimmung ist allerdings durch alle sechs Cantaten durch den Stoff gegeben und in der Musik festgehalten; diese Stimmung ist mit Einem Wort: Weihnachtsfreude – die geistliche natürlich, erlösungsfroher Seelen, nicht die weltliche rothwangiger Kinder. In einzelnen von den Arien und Duetten, noch mehr in den Chören ist diese Stimmung schwungvoll und freudig ausgedrückt, wie schon die drei Trompeten, welche die wichtigsten Chöre schmetternd einleiten und figurirend begleiten, dem Ganzen eine festliche Färbung geben. Im Verlaufe wird dies Festsitzen auf einem so engbegrenzten lyrischen Felde etwas monoton. Dazu kommt noch, daß durch den süßlich pietistischen Text etwas Weiches und Spielseliges in die ganze Betrachtung kommt, das unserm Gefühle widerstrebt. Dies ewige Seufzen und Schmachten nach dem „himmlischen Bräutigam“, dies liebäugelnde Hätscheln des „süßen Schatzes“ von Anfang bis zu Ende, macht es uns zum mindesten etwas sauer, uns der Musik mit ganzer lebhafter Empfindung hinzugeben.*)

Der Heiland hatte damals in Deutschland einen erbärmlichen poetischen Hofstaat. So unermeßlich sich auch Bach’s Musik über seinen Text stellt, so übte dieser doch insofern einen Einfluß auf jene, daß Bach rein geistliche

*) Wir greifen beispielsweise folgende Texte heraus:

Sopran-Arie: „Nun wird mein liebster Bräutigam, Zum Trost, zum Heil der Erden, Einmal geboren werden. Bereite dich Zion, mit zärtlichen Trieben, Den Schönsten, den Liebsten bald bei dir zu seh’n!“

Chor: „Ach, mein herzliebstes Jesulein! Mach dir ein sanftes Bettelein, Zu ruhen in meines Herzens Schrein!“

Arie: „Immanuel, o süßes Wort; Mein Jesus heißt mein Ziel, Mein Jesus heißt mein Leben, Mein Jesus hat sich mir ergeben, Mein Jesus soll mir immerfort, vor meinen Augen schweben; Mein Jesus heißet meine Lust, Mein Jesus labet Herz und Brust. Jesu, du mein liebstes Leben, Meiner Seele Bräutigam; Der du dich für mich gegeben, an den bittern Kreuzesstamm!“

Recitativ: „Genug, mein Schatz geht nicht von mir, Er bleibet da bei mir. Ich will ihn auch nicht von mir lassen; Sein Arm wird mich aus Lieb’, Mit sanftmuthsvollem Trieb, Mit größter Zärtlichkeit umfassen; Er soll mein Bräutigam verbleiben, Ich will ihm Herz und Brust verschreiben!“ u. s.w. u. s. w.

Wie wohlthuend wirkt nach solchen Versen jedesmal das schlichte, sinnvolle Bibelwort, die Erzählung des Evangelisten! Es ist, als ließe man durch ein geöffnetes Fenster die frische Morgenluft in eine dumpfig überheizte Stube dringen.

Dinge und religiöse Empfindungen mitunter in zierlichen und fröhlichen Weisen besingt, die unsere angeblich so frivole Zeit als dem Gegenstand nicht ganz angemessen empfindet. Daß aus den Arien und Duetten, sogar aus einem und dem andern Chor, des Weihnachts-Oratoriums, nicht jene gesammelte, tiefe Empfindung spricht, wie aus den zwei Passions-Musiken, daß mitunter etwas Aeußerliches, ja *„à-la*-Modisches“, wie man damals sagte, sich fühlbar macht, dürfte der unbefangene Hörer ohneweiters gewahr werden; eine merkwürdige historische Entdeckung gibt uns überdies einigen Aufschluß dazu. Es ist nämlich nachgewiesen, daß der größte Theil des Weihnachts-Oratoriums (außer den Choralen und Recitativen fast Alles) aus weltlichen Gelegenheits-Musiken von Bach stammt, und von ihm später dem geistlichen Text entweder ganz unverändert, oder mit unwesentlichen Aenderungen, z. B. der Tonart, angepaßt worden ist. (Vergleiche Bach’s Werke. Leipziger Bach-Gesellschaft, 5. Jahrgang, 2. Lieferung.)

Nicht weniger als 16 Nummern des Weihnachts-Oratoriums sind theils dem *„Dramma per musica“*, das Bach 1733 „der Königin zu Ehren“ componirte, theils dem Drama „Die Wahl des Herkules“ (zu Ehren des Erbprinzen von Sachsen, 1733), theils einer „Gratulations-Cantate zur Ankunft des Königs“ entnommen. Die beiden erstgenannten weltlichen Gelegenheits-Cantaten sind beinahe vollständig in dem „Weihnachts-Oratorium“ aufgegangen. Dieser Vorgang scheint sehr geeignet, zwei Wahrheiten, welche von der apologetischen Kritik gern ignorirt werden, in helleres Licht zu setzen. Einmal, daß der musikalische Ausdruck, die „psychologische“ Fähigkeit und Ausbildung der Musik, zu Bach’s Zeit auf einer verhältnißmäßig tieferen Stufe der Entwicklung stand, weil so ohneweiters Liebeslieder der Omphale, und Huldigungschöre der artigen sächsischen Unterthanen sich in geistlichen Werken unterbringen ließen; sodann, daß in Bach der practische Musiker doch nicht völlig von dem strenggläubigen Christen verschlungen war, vielmehr jener sich aus Unterschiebungen weltlicher Musiken unter geistliche Texte kein Gewissen machte, wenn ihm deren allgemeiner Charakter dazu passend erschien, und ihm um eine musikalisch werthvolle Gelegenheits-Composition leid war. Bach hat derlei Entlehnungen und Uebertragungen allerdings nicht so häufig und so rücksichtslos vorgenommen, wie Händel; allein vorgenommen hat er sie doch, und in unserm „Weihnachts-Oratorium“ sogar in großem Styl. Die Sache regt zu Betrachtungen an, die anderswo weitere Ausführung verdienten.

Da uns diesmal der Raum zu einer detaillirten Ausführung fehlt, wollen wir nur noch als die schönsten und vom reichlichsten Beifall begleiteten Stücke des „Weihnachts-Oratoriums“ hervorheben: Die imposanten Einlei-

tungschöre zur ersten und sechsten Cantate, das liebliche Pastoral-Vorspiel zur zweiten, die melodiöse Sopran-Arie mit dem Echo, die Baß-Arie „Großer Herr“, den überaus sinnigen Wechselgesang des Basses („Wer kann die Liebe“) mit dem von Sopranstimmen vorgetragenen Choral, endlich die Mehrzahl der Chorale. Herr Brahms bewährte als Dirigent der Aufführung neuerdings sein tiefes Verständniß Bach’scher Musik. Die Chöre der Sing-Akademie gingen sicher und correct; an lebendiger und feiner Nüancirung hätten sie immerhin noch mehr leisten können. Die Solopartien waren in Händen der Damen Bochkoltz-Falconi und Flatz, der Herren Panzer und Dalfy; ihre Leistungen, denen es an gelungenen Momenten nicht fehlte, fanden allseitigen Beifall. Eine Orgel fehlte leider sowol bei Herbeck’s als bei Brahms’ Production; die beiden Dirigenten wußten den Ausfall derselben so gut es thunlich ist, durch Ausfüllstimmen, im Orchester zu decken. Die Anwendung eines Claviers zur Begleitung der Secco-Recitative anstatt der unpräcisen, rumpelnden Contrabässe, begrüßen wir als eine sachgemäße und glückliche Neuerung, der wir hier zum erstenmal im Concert der Sing-Akademie begegneten, und somit wol Herrn Brahms verdanken.

– Die erfreulichen Fortschritte, welche die Kenntniß der Bach’schen Meisterwerke in Wien alljährlich macht, veranlassen uns, auf ein sehr dankenswerthes, wahrhaft populäres Hilfsmittel in diesem Fach hinzuweisen: auf die neuen billigen Bach-Ausgaben im bequemen Octavformat (Clavierauszüge mit Text), welche die Verlagshandlung Peters in Leipzig vor kurzem auszugeben begann. Sie sind dem rühmlichen Vorbild der englischen Schillings-Editionen nachgebildet, und enthalten bis jetzt außer den hervorragendsten Werken Bach’s, auch noch die Opern Gluck’s und die Kirchen-Compositionen Cherubini’s. – Gleichzeitig ist bei Breitkopf und Härtel eine neue, für das größere Publicum äußerst bequeme Bearbeitung der Bach’schen „Matthäus-Passion“, von S. Bagge erschienen, welche mit Hinweglassung der Singstimmen den Text unmittelbar dem Clavierauszug unterlegt, für Musikfreunde, die im Partiturlesen ungeübt sind, das erwünschteste Hilfsmittel, der Musik in Aufführung oder Proben zu folgen, und sie nachher am Clavier sich ins Gedächtniß zurückzurufen.*)

Die Akademie des Pensionsvereins „Haydn“ im Burgtheater blieb auch diesmal dem Princip des Fortschritts treu, indem sie an die Stelle der

*) Eine andere verdienstliche Publication im Fach der Bach-Literatur ist die neue, kritisch revidirte, sehr sorgfältige Ausgabe des „Wohltemperirten-Claviers“, von Fr. Kroll in Berlin, die sich bald bei den Clavierspielern eingebürgert haben dürfte.

sonst alljährlich gehörten Haydn'schen Oratorien Schumann's Messe setzte (die im Concertsaal, ohne Orgel, wenig Wirkung machte) und eine gelungene Aufführung der „Ruinen von Athen“, von Beethoven, folgen ließ. Mehrere Nummern dieser (vom Herrn Director Joseph Hellmesberger dirigirten) Musik mußten wiederholt werden. Fräulein Tellheim, Herr Mayerhofer und Herr Lewinsky (als Declamator) wirkten beifällig mit. Wenn es der Haydn-Gesellschaft gelingt, den musikfeindlichen Bühnenraum des Burgtheaters mit einem günstigeren Local für ihre Production zu vertauschen, dann werden diese Productionen selbst ohne Zweifel an innerer Vollkommenheit, wie an äußerem Erfolg noch erheblich gewinnen.

Lesarten *(WA Echo 1864, 97–101)*

Publicum] Publikum *grundsätzlich*
1) **Concerte in der Charwoche.**] **Concerte** in der **Charwoche** in **Wien.**
2) *Ed. H.*] *entfällt*
4) Sing-Akademie] *nicht gesperrt*
6) „Haydn“] *nicht gesperrt*
7) Schumann's] *nicht gesperrt*
9) Sebastian Bach's] Seb. Bach's
10) musikalischer] musik.
11) sowol] sowohl
20) Bach's] *nicht gesperrt*
20f.) (unserm … bekannten)] *entfällt*
25) vielfach] *gesperrt*
30) musikalischen] musik.
32) um keines Haares Breite] nicht
39) Recitative] *nicht gesperrt*
43) Chorale] Choräle
45f.) Chören,] *nicht gesperrt*
51) *G-moll,*] *Gmoll,*
52f.) wohl!“ *Absatz* Die] *ohne Absatz*
53) Arien,] *nicht gesperrt*
54) fürs] für's
56) fürs] für's
57f.) (wenn … gehörige)] Mosevius'

59) aufs] auf's
60f.) entgegen. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
63) musikalischen] musik.
77f.) Heiland". *Absatz* Die] *ohne Absatz*
78) der Johannes-Passion] *entfällt*
78–80) Herr …, darf] Hof-K.-M. Herbeck darf
80) verdienstlichsten und] *entfällt*
82) C h o r a l e.] Choräle.
83) dem Publicum] *entfällt*
83f.) K l a n g s c h ö n h e i t] *nicht gesperrt*
84) dargebracht] gebracht
86) „S i n g v e r e i n",] *nicht gesperrt*
88) Herrn Joseph H e l l m e s b e r g e r)] Joseph Hellmesberger)
89) ganze] *entfällt*
90) Solopartien] Soli
94f.) Chöre. *Absatz* Diesmal] *ohne Absatz*
96) bei keiner … so] *entfällt*
97f.) besetzt, … der] besetzt durch Hrn. Walter, der
98) uns … Der] *entfällt*
99) Herren M a y e r h o f e r und P a n z e r] Hrn. Mayerhofer und Panzer
101) ebenbürtig] ebenbürtig,
102) und ganz … Aufgabe,] *entfällt*
103) P a s s y - C o r n e t und Fräulein B i s c h o f] Passy-Cornet und Frl. Bischof
104) gleichfalls] *entfällt*
104f.) Herrn N o t t e b o h m] Hrn. Nottebohm
108) B a c h 'schen W e i h n a c h t s - O r a t o r i u m s] *nicht gesperrt*
109) der Direction des Herrn Joh. B r a h m s)] Direction des Hrn. Brahms)
112) musikalischen] musik.
115) sogenannte] *entfällt*
115f.) componirt] comp.
116) erstenmal] 1. mal
117) sechs] 6
119) R u s t] *nicht gesperrt*
120) D r a m a] *nicht gesperrt*
122) Evangelisten] Ev.
124) sechs] 6
125) bei der … anderwärts,] hier wie anderwärts,

127) D r a m a s ,] *nicht gesperrt*
133) sechs] 6
150) B a c h] *nicht gesperrt*
152) S o p r a n - A r i e:] *nicht gesperrt*
154) seh'n!“] seh'n!“.
155) C h o r:] *nicht gesperrt*
156) Schrein!“] Schrein!“.
157) A r i e:] *nicht gesperrt*
161) Bräutigam] Brautigam
161) Kreuzesstamm!“] Kreuzesstamm!“.
162) R e c i t a t i v:] *nicht gesperrt*
165) verschreiben!“] verschreiben!“.
165) u.s.w. u.s.w.] *entfällt*
173) Chor,] *ohne Komma*
176) ohneweiters] *entfällt*
177) gibt] giebt
179) Choralen] Chorälen
179f.) A l l e s)] *nicht gesperrt*
182f.) (Vergleiche … 2. Lieferung.)] (Vergl. Bach's Werke der Leipziger Bach-Gesellschaft).
183f.) Lieferung.) *Absatz* Nicht] *ohne Absatz*
184) Nummern] Nr.
188) beiden erstgenannten] erstgenannten 2
197) practische] praktische
200) musikalisch] musik.
203) H ä n d e l ;] *nicht gesperrt*
205f.) verdienten. *Absatz* Da] *ohne Absatz*
213) Chorale. Herr] Choräle. Hr.
214) neuerdings] *entfällt*
217f.) B o c h k o l t z - F a l c o n i … D a l f y ;] Bochkoltz-Falconi und Flatz, der Hrn. Panzer und Dalfy;
219f.) O r g e l … B r a h m s'] Orgel fehlte leider sowohl bei Herbeck's als bei Brahms'
221) Ausfüllstimmen,] *ohne Komma*
222) C l a v i e r s] *nicht gesperrt*
225) wol Herrn] wohl Hrn.
227–241) – Die … zurückzurufen.*)] *entfällt*
242) „H a y d n“] *nicht gesperrt*
247) S c h u m a n n's] *nicht gesperrt*

250f.) Nummern … werden.] Nr. dieser vom Dir. Joseph Hellmesberger dirigirten Musik wurden wiederholt.
251f.) Fräulein … Lewinsky] Frl. Tellheim, Hr. Mayerhofer und Lewinsky
256f.) gewinnen.] gewinnen. Pr. Ed. Hanslick.

Lesarten *(WA Conc. II, 305–309 unter* **Die „Johannäische Passionsmusik“ und das „Weihnachtsoratorium“ von Seb. Bach.***)*

1–20) **Concerte** … bewältigt.] *entfällt*
20) unserm] unserem
21) Matthäus-Passion] Matthäus-Passion,
42) „er ging] „Er ging
46f.) gewaltigsten, jedenfalls die] *entfällt*
60f.) entgegen. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
68) dir!“ die] dir!“ oder die
79) Herbeck,] Herbeck
79f.) der mehr als … war,] *entfällt*
81f.) feinabgestufte] feinabgestumpfte
87f.) und die schöne … Hellmesberger)] *entfällt*
90–107) Die Solopartien … löste.] *entfällt*
108–110) durch die Wiener … Aufnahme.] geschah durch die Wiener Sing-Akademie, unter der Leitung des Herrn Joh. Brahms.
113) Range] Rang
118) Dreikönig-Tag,] *ohne Komma*
120) Sinn] Sinne
135) natürlich,] *ohne Komma*
145f.) Ende, … sauer,] Ende macht es etwas sauer,
152) Zum Trost,] zum Trost,
155) herzliebstes] herzliches
159) vor] Vor
160) Jesu,] *ohne Komma*
161) Kreuzesstamm!“] Kreuzesstamm“!
163f.) Mit sanftmuthsvollem] mit sanftmuthvollem
165) verschreiben!“ u.s.w. u.s.w.] verschreiben! u.s.w. u.s.w.“
168) durch ein geöffnetes Fenster] *entfällt*
168) dumpfig] dumpfe

173) Chor, des Weihnachts-Oratoriums,] Chore des Weihnachts-Oratoriums
174) gesammelte,] *ohne Komma*
183f.) Lieferung.) *Absatz* Nicht] *ohne Absatz*
194) tieferen] tiefen
197) practische] praktische
204–257) Die … gewinnen.] *entfällt*

Presse, 3. 4. 1864

„Un Ballo in Maschera", von Verdi.

(Erste Aufführung am Hofoperntheater am 1. April d. J.)

Ed. H. Nach einer Pause von fünf Jahren eröffnete das Hofoperntheater vorgestern wieder eine italienische Opernsaison. Der Eröffnungsabend, der Verdi's hier noch unbekannte Oper: *„Un Ballo in Maschera"* brachte, war vom günstigsten Erfolg begleitet. Ob es gerade klug gehandelt war, die einzige für diese Saison bestimmte Novität gleich anfangs preiszugeben, wo die Neuheit der Gesangskräfte hinreichende Zugkraft auch in alten Opern ausgeübt hätte, müssen wir der Direction selbst zu bedenken überlassen. Unbestreitbar ist, daß diese dem erwartungsvollen Publicum nicht leicht glänzender gerüstet entgegentreten konnte, als sie es mit dem Staatsstreich vom 1. April that.

Verdi's Oper: *„Un Ballo in Maschera"* behandelt bekanntlich denselben Stoff, wie Auber's *„Bal masqué"*, ja sie folgt dem Scribe'schen Textbuch Scene für Scene. Der erste Act bringt die einleitenden Vorgänge am Hofe des kunst- und frauenliebenden Herzogs, die präludirende Unzufriedenheit der Edelleute, die Anklage der Wahrsagerin, und des Herzogs Entschluß, diese verkleidet zu besuchen. Der zweite Act spielt in der Hütte der Wahrsagerin, bei welcher zuerst Amalia ein Zaubermittel gegen ihre verbotene Neigung zum Herzog sucht, dann dieser selbst mit seinen Begleitern verkleidet eintritt, und die Prophezeiung vernimmt, er werde durch die Hand seines besten Freundes fallen. Amalia's Zusammentreffen mit dem Herzog auf dem Hochgericht und die Dazwischenkunft ihres Gemals, der sie unter den Spottreden seiner Freunde heimführt, füllen den dritten Act. In den vierten Act sind bei Verdi die Vorgänge des vierten und fünften Aufzugs der Auber'schen Oper zusammengezogen: die Scene in der Wohnung Reuterholm's, die Losung aus der Urne, die Einladung zum Ball

durch den Pagen, endlich der Maskenball selbst und die Ermordung des Herzogs. Diese Ermordung wird auf der Bühne des k. k. Hoftheaters ohne Anstand vollzogen, und nicht wie in Auber's „Ballnacht" durch ein insipides Fehlschießen oder Fehlstechen ersetzt, welches die Prophezeiung der Zigeunerin und den Sinn des ganzen Sujets in bare Lächerlichkeit umstülpt. Und doch ist das ursprünglich Historische der Handlung hier wie dort im Hofoperntheater getilgt; weder in Auber's noch in Verdi's „Maskenball" heißt der ermordete Held „König Gustav III.", sondern dort einfach „der Herzog", hier „der Gouverneur". Ein neuer Beitrag zu den unerforschlichen Rathschlüssen jenes Instituts, welches wir unter dem Namen „Hoftheater-Censur" verehren. Auch Verdi hatte ursprünglich das historische Sujet, getreu nach Scribe, componirt, und aus der schwedischen Königskrone seines Tenoristen kein Hehl gemacht. Mit dieser Aufrichtigkeit kam er jedoch in Neapel äußerst übel an; die Censur befahl eine gründliche Umänderung des Textbuchs; der Director des San Carlo-Theaters (für welches die Oper ursprünglich bestimmt war) fiel in Ohnmacht, und erholte sich aus derselben nur, um mit fabelhaften Entschädigungs-Ansprüchen gegen Verdi loszufahren. Unser Maestro nahm seine Partitur unter den Arm, bestieg eiligst denselben Dampfer, der ihn hingebracht, und fuhr ohne sonderliche Segenswünsche für Neapel nach Hause. Da hielt er grollend seinen „Gustav III." Jahr und Tag verschlossen, bis er ihn, wiederholtem Drängen nachgebend, im Jahre 1859 dem *Teatro Apollo* in Rom überließ. Eine Zuversicht, die von der wahrhaft kindlichen Naivetät Verdi's rührendes Zeugniß gibt. Die römische Censur erhob natürlich einen noch größern Lärm als die neapolitanische, und Verdi mußte sich schließlich ihren Wünschen fügen. Die Handlung wurde nach Amerika verlegt (nur recht weit!); aus dem Schwedenkönig wurde ein „Graf Warwick, Gouverneur von Boston", und der Mörder desselben, der historische Ankarström, präsentirt sich uns derzeit als „Renato, ein Creole, Secretär des Gouverneurs". Einer besondern Protection ist es wahrscheinlich zuzuschreiben, daß wenigstens die Gattin des gefährlichen Statthalterei-Secretärs den Namen Amalia beibehalten durfte.*)

Und die Musik? Unsere Leser haben zu viele Verdi'sche Opern gehört, und wir haben über zu viele derselben geschrieben, als daß wir bei jedem

*) Wir wollen das bezeichnende Factum nicht verschweigen, daß die englischen Textbücher dieser Oper, die vor dem Coventgarden-Theater um einen Sixpence verkauft werden, in einem eigenen Vorwort („*Argumentum*") diese italienischen Censurgeschichten mit schonungslosem Hohn auftischen.

neuen Werk dieses fruchtbaren Componisten wieder neuerdings zu den tiefsten Wurzeln seiner künstlerischen Individualität herabzusteigen und diese zu untersuchen brauchten. Wer die moderne italienische Oper halbwegs kennt und mit deutschem Auge betrachtet, weiß im vorhinein zum mindesten, was er von Verdi nicht zu erwarten hat. Es kann uns ebensowenig noch beifallen, Verdi auf die höchsten Eigenschaften der dramatischen Kunst hin zu untersuchen, als man die Beurtheilung eines neuen Birch-Pfeiffer'schen Stückes mit der Erörterung beginnt, wie sich die Verfasserin zu Shakspeare, Schiller und Goethe verhalte. Allein gerade wie bei den besseren Dramen der Frau Birch, werden wir auch von Verdi's „Maskenball" aussagen müssen, daß er gute Einfälle enthält und eine zwar derbe, aber sichere und geschickte Hand verräth. Verdi hat sich in dieser Oper unverkennbare Mühe gegeben, seine Musikstücke sorgfältiger auszuführen, charakteristischer zu instrumentiren, und mit dramatischem Ausdruck zu erfüllen – und diese Mühe ist zum Theil keine vergebliche gewesen. Crasse Trivialitäten kommen zwar auch vor, allein sie sind viel seltener und, wenn wir so sagen dürfen, beiläufiger als in seinen übrigen Opern. So haben wir im „Maskenball" zum erstenmal und mit dankbarer Anerkennung einen Gemeinplatz vermißt, auf dem sich Verdi sonst systematisch und mit äußerstem Behagen tummelte: die frechen Allegrosätze, welche dem sentimentalen Andante seiner Arien unvermittelt folgen. Man erinnere sich der Allegrosätze der beliebtesten Sopran-, mitunter auch der Tenor-Arien in „Ernani", „Rigoletto", „Trovatore", noch mehr in den Opern seiner ersten, rein italienischen Epoche, wobei man stets die Empfindung hat, als sähe man eine in Thränen gebadete Trauergestalt plötzlich die Schnapsflasche ergreifen und damit Csardas tanzen. Im *„Ballo in Maschera"* findet sich, wie gesagt, diese Gewohnheit abgelegt. Der Gedanke, eine Vergleichung mit Auber's Musik nothwendig hervorrufen zu müssen, mag viel zu der gesammelteren, sorgfältigeren Haltung Verdi's gerade in dieser Oper beigetragen haben. Diesen Vergleich auch auszuhalten, wird Verdi's Oper nur in den Augen der Italiener vermögen. Deutsche und Franzosen werden in der Ansicht übereinstimmen, daß Auber's *„Bal masqué"* an Originalität und Anmuth der Erfindung, wie an feiner, zierlicher Ausführung dem *„Ballo in Maschera"* hoch überlegen sei. Es gilt dies vornehmlich von jenen Partien, in welchen Auber's glänzendste Gabe, das Fächerspiel einer liebenswürdigen Koketterie und Fröhlichkeit, an ihrem Platze ist: in der Rolle des Pagen und den Ballscenen. Wenn man aber von einer Eigenschaft sagen darf, daß sie Verdi so gut wie vollständig fehlt, so ist dies Leichtigkeit und Grazie. Er ist immer pathetisch (wie die Mehrzahl seiner componirenden und dich-

tenden Landsleute); dies Pathos treibt ihn nur zu oft in leere, prahlerische Aufgeblasenheit, hebt ihn jedoch mitunter auch zu einer bedeutenden Höhe dramatischer und musikalischer Energie. Wie A u b e r sich in dem breiten Ausströmen sentimentaler und leidenschaftlicher Ergüsse beengt fühlt, – seiner Leidenschaft fehlt der kräftige und lange Athem – so vermag Verdi Töne des leichten Scherzes und Frohsinns nur schwer, und gleichsam im Vorübergehen anzuschlagen. Wie mühselig und unausbleiblich trivial seine Musik dann geräth, zeigen am deutlichsten seine Ballmusiken im ersten Act des „Rigoletto", im zweiten Act der „Traviata", im vierten Act des „Maskenball" u. a. Sie machen den Eindruck einer im Wirthshaus aufspielenden schlechten Cavalleriemusik. Wenn sich nun auch die Pagenlieder und die Tanzmusik in Verdi's Oper zu jenen Auber's im besten Fall verhalten, wie ein frech und streitsüchtig machender starker Wein zu fein perlendem Champagner, so muß trotzdem zugestanden werden, daß hier Verdi dem unergiebigsten und steinigsten Fleck seines Ackers doch Besseres abgerungen hat, als füglich zu erwarten stand.

Die kurze Orchester-Introduction – in Italien vielleicht als schwere, gelehrte Musik angestaunt – erließe man ihm hierzulande recht gern; sie ist uns interessant durch die sichtliche Sorgfalt, die er hier – ganz im Gegensatz zu früher – auf eine gewählte Instrumentirung und die Betonung des dramatischen Moments verwendet. Im ersten Punkte bleibt die Bemühung sehr unglücklich; die kurzen Flageolettöne, die tactweise über den Gesang des Violoncells zuckten, brachten uns anfangs auf den Verdacht, daß jemand auf seinem Hausschlüssel pfeife. Dramatische Bedeutsamkeit legt der Componist in die Anticipation des kurzen Verschwörungsmotivs in *H-moll* (wobei auch ein klein weniges fugirt wird) und der Melodie aus der ersten Arie Riccardo's. Beide Themen tauchen, übrigens in anspruchsloser Weise, einigemal als charakteristische Ritornelle in der Oper auf; Verdi hat also auch etwas von Richard Wagner gelernt, dessen dramatische Orchester-Signale allerdings eine weit größere mnemotechnische Begabung im Hörer voraussetzen. Im Einleitungschor ist der Gegensatz der heimlichen Verschwörer-Clique und der huldigenden Menge gar nicht ungeschickt verwendet. Die Cavatine Riccardo's in *Fis-dur* (*„La rivedrà"*) trägt eine hübsch empfundene Melodie in breitem, ruhigem Fluß; sie erinnert uns, daß die Kunst des *„bel canto"* doch auch bei Verdi noch nicht ganz untergegangen sei. Die folgende Bariton-Arie (*„Alla vita"*) ist banal, aber dankbar für den Sänger. Die geistlos schmeichelnde Melodie des Pagen (Couplets in *B-dur*) läßt sich durch den Vortrag sehr verfeinern, wie die M i o l a n - C a r v a l h o in London bewies.

Die „Beschwörung des Dämons“ durch die Wahrsagerin zu Anfang des zweiten Actes ist gewöhnliches italienisches Dutzendfabricat. Die folgenden Scenen bringen dafür sehr gelungene Momente. Das Duett Amalia's mit der Wahrsagerin enthüllt hübsche musikalische Ideen (*„Della città all' occaso“*) und glückliche dramatische Züge. In dem schmerzlichen Ausruf Amalia's *„Pace!“* auf die Frage der Hexe, was sie suche, liegt echte Empfindung; in solch vorübergehenden Momenten etwas zu suchen und zu finden, war Verdi früher doch nie in den Sinn gekommen. Durch den hinter dem Vorhang halbversteckten Riccardo wächst das Duett in breiter, langgezogener Cantilene sehr wirksam zum Terzett. Die folgende Barcarole Riccardo's in *As-moll* ist von eigenthümlichem Reiz und Wohllaut; eine der schönen italienischen Volksweisen scheint durchzuklingen, wie wir sie so zahlreich Gordigiani's liederreichem Munde verdanken. Das scherzende Allegretto, womit Riccardo die Unglücksprophezeiung verlacht, ist ein hübscher Einfall, der mit dem Eintritt der Sopranstimme (Oscar), die eine ausdrucksvolle Melodie in weitem Bogen darüber baut, tiefere Bedeutung gewinnt, und einem Ensemble zur Folie wird, das wir zu den besten Erzeugnissen der neuern italienischen Opernmusik zählen. Scenen, wie die eben genannten, kann man nur verdammen, wenn man von italienischer Musik überhaupt nichts wissen will. Es gibt viele Musiker in Deutschland, welchen in der That jedes Organ für die eigenthümliche Schönheit der italienischen Melodie abgeht; andere wieder, die aus übelverstandenem kritischen oder nationalen Hochmuth meinen, diese Schönheit leugnen und verwerfen zu müssen. Wie bedauern die Einen und tadeln die Andern. Wer für die große, weite Welt der Töne keinen andern Maßstab hat, als Beethoven's und Bach's Compositionen, der thut freilich am besten, wenn er in italienische Opern weder geht, noch darüber spricht. Die Actschlüsse des ersten und zweiten Aufzuges sind nicht ohne rhythmische und melodische Kraft, aber zu grell und lärmend. Darauf muß man leider ein- für allemal gefaßt sein. Die Scenen Amalia's und Riccardo's sind zu gedehnt und behelfen sich vielfach mit der conventionellen Phraseologie der italienischen und neufranzösischen Oper. In Bezug auf den dramatischen Ausdruck gehören sie zu jenen Partien, in welchen der Componist sich am meisten zusammengenommen hat.

In Amalia's Scene ist die Stimmung mitunter glücklich getroffen; nach dem aufregenden krampfhaften Wühlen in Schauder, Angst und Seelenschmerz, fällt der ruhige Schlußsatz in *F-Dur* (*„Deh! mi reggi, m'aita“*) mit wohlthuender Helle ein; die Schönheit der Stimme und des getragenen Gesanges ist natürlich hier wie überall ein Factor, mit dem der Componist rechnet. Aus dem hübschen Allegretto des großen Duettes (*„Non sai tu“*

F-Dur, 6/8) spricht wahre, zärtliche Empfindung; der folgende *C-Dur*-Satz (*„O qual soave“*) mit Harfenbegleitung ist viel anspruchsvoller; er schließt das Duett in flacher, theatralischer Weise. Das Finale des dritten Actes hat sich auf den meisten Bühnen als die wirksamste Nummer der Oper bewährt; der Spottchor mit seinem echt Verdi'schen Rhythmus ist trivial, aber seine Verflechtung in das ganze Ensemble mit großem Geschick und sicherer Kenntniß des theatralischen Effectes vorgenommen. – Der vierte Act der Oper ist der längste und schwächste, ein Mißverhältniß, das durch die Vergleichung mit der in den analogen Scenen culminirenden Oper Auber's doppelt ungünstig auffällt. Renato's Duett mit Amalia ist gewöhnlich und ohne innere Kraft; etwas besser, wenigstens sehr sangbar, läßt sich Renato's Arioso an (*„Eri tu“*). Das Terzett der drei Verschworenen ist vielleicht die schlechteste Nummer der Oper und gewiß diejenige, die Verdi zu der besten machen gewollt. Er häuft die Ausdrucksmittel und die äußerlichen Effecte (Harfen, Posaunen, Unisono-Melodie der drei Bassisten) so maßlos und bleibt dabei von seiner melodischen Erfindung so gründlich im Stich gelassen, daß wir den mit einem muntern Liedchen hereinhüpfenden Pagen diesmal als Rettungsengel begrüßen. Ein zweites Liedchen desselben Pagen (*„saper vorreste“*) beginnt einfach und anmuthig, bleibt es aber nur zwölf Tacte lang; mit dem dreizehnten bindet es sich einen Cometenschweif von „Tralalala“ an, der zu den unsaubersten Anhängseln dieser Art gehört. Auf der Bühne befindet sich eine Militärmusik, die an Rohheit nichts vermissen läßt, links in der Coulisse ein Streichquartett, das mit einer recht gefälligen, zwischen Menuett und Mazur etwa die Mitte haltenden Tanzmusik einen willkommenen Gegensatz zu jenem bildet. Da dieser Act, wie gesagt, musikalisch sehr unerquicklich wirkt, die eingelegten Tänze ziemlich umfangreich sind, und der arme Riccardo mit dem Stich in der Brust noch sehr lange singt, wären einige herzhafte Kürzungen dringend zu empfehlen.

Ueber die im „Maskenball“ beschäftigten, für uns größtentheils neuen Sänger müßen wir uns für diesmal mit wenigen Andeutungen begnügen; im Verlauf der nächsten Opern-Vorstellungen werden wir mehr Anhaltspunkte zu einer eingehenderen Charakteristik derselben gewinnen. Herr Graziani sang den Riccardo ungemein schön; seine Stimme erobert nicht durch glänzende Kraft und Fülle, aber ihr warmer, seelenvoller Klang, durch den musterhaftesten Vortrag und die deutlichste, schönste Aussprache gehoben, gewinnt jedes Herz. Graziani's Spiel erreicht nicht die Höhe eigentlicher Charakter-Darstellung, wirkt aber durch ruhigen Adel der Bewegung äußerst gewinnend. Herr Bartolini (Renato) verfügt über

eine kraftvolle, das hohe *g* mit Leichtigkeit erreichende Baritonstimme, die er namentlich im getragenen Gesang trefflich zu behandeln versteht; als Schauspieler überragt er Herrn Graziani; seine Leistung war bei aller Mäßigung voll Leben und Energie. Hinter diesen beiden Sängern, auf die sich der lebhafteste Beifall concentrirte, stehen die Damen etwas zurück. Signora Lotti della Santa (Amalia) ist noch immer die wohlgeschulte, verständige und maßvolle Sängerin, die uns vor sieben Jahren erfreute; leider sind diese sieben Jahre nicht ohne zerstörende Wirkung an ihr vorübergegangen: die Stimme hat viel von ihrem Silberton eingebüßt, und klingt schon von *f* aufwärts im Forte scharf und angestrengt. Den Pagen sang ein Fräulein Volpini, eine zierliche, jugendliche Erscheinung, mit einem hübschen Stimmchen, das nur zu schwach ist, ein Ensemble wie das im zweiten Finale zu beherrschen. Der Vortrag war nett und correct, aber nicht glänzend genug. Signora Ciaschetti (Ulrica) dürfte als routinirte Sängerin und Schauspielerin für kleinere dramatische Partien sehr nützlich werden, für die „Wahrsagerin“ hat sie zu wenig Stimme. Die kleineren Partien wurden durch die Herren Cornago, Milesi und Lay gut dargestellt. In dem Ballet erfreute sich Fräulein Friedberg eines glänzenden Erfolges. Die Oper ist hübsch ausgestattet und vom Herrn Capellmeister Proch gut einstudirt.

Lesarten *(WA MO 1, 238–240 unter* **Verdi.***)*

1–12) **„Un Ballo** … that.] *entfällt*
13–15) Verdi’s Oper … Scene.] Verdi folgt der Scribe-Auber’schen Ballnacht Scene für Scene.
15–38) Der … verehren.] *entfällt*
38) Auch Verdi] Er
38) Sujet,] Süjet
39) Scribe, componirt,] *ohne Komma*
40) jedoch] aber
42) des Textbuchs;] des königsmörderischen Textbuchs,
43) Ohnmacht,] *ohne Komma*
44) Entschädigungs-Ansprüchen] Entschädigungsansprüchen
45) Maestro] Maëstro
45) Arm,] *ohne Komma*
45f.) bestieg … hingebracht,] *entfällt*
47f.) „Gustav III.“] Gustav III.

48f.) ihn, … nachgebend,] ihn auf wiederholtes Drängen
49) 1859 … Eine] 1850 [!] dem Teatro Apollo in Rom überließ, – eine
50) Verdi's] des Componisten
51) größern] größeren
53) weit!);] weit!),
54) wurde … Boston",] entpuppte sich ein Graf Warwick, Gouverneur von Boston
55) A n k a r s t r ö m ,] *nicht gesperrt*
56) „Renato, … Gouverneurs".] Renato, Secretair des Gouverneurs.
56f.) Einer … wenigstens] Infolge einer mächtigen Protection wahrscheinlich durfte wenigstens
58f.) Statthalterei-Secretärs … *Fußnote*] Statthaltereisecretairs ihren Namen Amalia beibehalten. *Fußnote entfällt*
60–76) Und … müssen,] Die Musik zum *Ballo in maschera* gehört zu Verdi's gelungensten Leistungen:
76f.) daß … verräth.] sie enthält glückliche Einfälle und verräth eine zwar derbe, aber sichere und geschickte Hand.
77–80) Verdi hat sich … gewesen.] Verdi auf die höchsten Eigenschaften der dramatischen Kunst hin zu untersuchen, wird natürlich Niemandem einfallen. Gewiß aber hat er sich redliche Mühe gegeben, seine Musikstücke dramatischer zu erfinden, sorgsamer auszuführen, charakteristischer zu instrumentiren – und diese Mühe ist keine vergebliche gewesen.
80–82) Crasse Trivialitäten … Opern.] *entfällt*
82f.) So … „Maskenball"] So vermißt man im Maskenball
83f.) einen Gemeinplatz vermißt,] jenen Gemeinplatz,
84) systematisch und] *entfällt*
85) Allegrosätze, welche dem] Allegrosätze nach dem
86) unvermittelt folgen.] – wahre gesungene Real-Injurien.
86–92) Man … abgelegt.] Im *Ballo* ist diese den Ernani, Trovatore, Rigoletto etc. beschmutzende Gewohnheit abgelegt, um auch in den späteren Opern (*La forza del destin,* Don Carlo) nicht wieder aufzutauchen.
93) A u b e r ' s] *nicht gesperrt*
94) gerade in dieser Oper] *entfällt*
95f.) Diesen … vermögen.] *entfällt*
96f.) in der Ansicht] *entfällt*
97) *„Bal masqué"*] *Bal masqué*

98) Anmuth der Erfindung,] Anmuth,
98) zierlicher] geistreicher
98f.) *„Ballo in Maschera“*] *Ballo in maschera*
99) vornehmlich] namentlich
100) in welchen] wo
101) Koketterie] Grazie
101) an ihrem] auf ihrem
102f.) Wenn … Verdi] Eine Eigenschaft, die Verdi
103) vollständig … dies] gänzlich abgeht, ist aber
104f.) pathetisch … Pathos] pathetisch, wie in der Regel seine componirenden und dichtenden Landsleute; dieses Pathos
105) leere,] *ohne Komma*
106f.) auch … Energie.] zu einer bedeutenden dramatischen und musikalischen Energie.
107–146) Wie Auber … Momente.] In letzterer Eigenschaft ist Verdi's *Ballo* wieder stärker als Auber's Oper. Der erste Act ist unbedeutend und vielfach banal. Der zweite hingegen, die Scenen bei der Wahrsagerin, zeigen Verdi's Talent in frischem Fluß.
146–149) Das Duett … *„Pace!“*] Das Duett Amalien's mit der Zigeunerin enthält sehr hübsche Züge; namentlich in dem schmerzlichen Ausruf Amalien's: *Pace*!
149f.) Empfindung;] Empfindung. *Danach:* Das klingt gar nicht mehr Verdisch im frühern Sinn.
150) in solch] In solch'
151) war … nie] ist ihm vordem doch kaum
152) breiter,] *ohne Komma*
153) Die … Barcarole] Durch die Barcarole
154–156) ist … verdanken.] mit ihrem eigenthümlichen Wohllaut scheint eine der schönen italienischen Volksweisen durchzuklingen.
156f.) Das scherzende Allegretto,] Es folgt ein scherzendes Allegretto,
157) verlacht,] verlacht;
157f.) ist …, der] *entfällt*
158) (Oscar)] *entfällt*
159) baut,] spannt,
159–161) tiefere … zählen.] gewinnt der Satz tiefere Bedeutung und wächst zu einem Ensemble, das zu den besten Erzeugnissen der neuen italienischen Oper gehört.
161–176) Scenen, … hat.] *entfällt*
177–185) In Amalia's … Weise.] Die Arie Amalia's und ihr Duett mit Ric-

cardo im dritten Acte sind von energischem, leidenschaftlichen Zug, wenn auch nicht frei von italienischen Gewohnheitsphrasen.

185) Actes] Acts

187f.) mit … trivial,] der Cavaliere ist nicht eben fein,

189) sicherer] sichrer

189f.) – Der vierte Act der Oper] Der vierte Act

190–194) ein Mißverhältniß, … *tu“*).] *entfällt*

194) Das Terzett] das Terzett

195) ist] *entfällt*

196) Verdi … gewollt.] Verdi zur besten machen wollte.

196–199) Er häuft … gelassen,] Er häuft maßlos die Ausdrucksmittel und äußerliche Effecte (Harfen, Posaunen, Unisono der drei Bassisten) und wird dabei von seiner melodiösen Erfindung gründlich im Stich gelassen.

199–204) daß wir … gehört.] *entfällt*

204–207) Auf … bildet.] Dafür bringt die Schlußscene etwas sehr Hübsches: eine blos vom Streichquartett hinter der Coulisse gespielte sanfte Tanzmusik, zwischen Menuett und Mazur ungefähr die Mitte haltend; sie begleitet die letzte Unterredung zwischen Amalia und Riccardo.

212–241) Ueber … einstudirt.] *entfällt*

Presse, 8. 4. 1864

Letzte Concerte.

Ed. H. So dürfen wir wol unsern heutigen Concertbericht ruhigen Gewissens überschreiben; die Saison ist als geschlossen anzusehen, selbst wenn noch ein oder der andere Nachzügler den Frieden des Lenzes pianisirend, blasend oder streichend unterbrechen sollte. Wie gewöhnlich war auch diesmal der letzte Concertgeber (*„the last, not the least“*) Herr Julius Epstein. Seine Abendunterhaltung am 6. d. M. bildete, wie in den verflossenen Jahren, einen würdigen und eleganten Schlußring zu der musikalischen Kette dieses Winters. Wir rechnen es Herrn Epstein zum Verdienst an, daß er in seinen Programmen consequent das allgemeine Interesse weit mehr auf den Inhalt der gewählten Tondichtungen, als auf seine persönliche Virtuosität lenkt. Auch diesmal hatte er ein gediegenes und interessantes Programm zusammengestellt und sich an demselben mit keinem einzigen

Solostück, sondern mit drei großen symphonischen Concert-Compositionen von Seb. Bach, Mozart und Schumann betheiligt.

Seb. Bach's von Streich-Instrumenten begleitetes Concert in *D-dur* gehört zu den anmuthigsten und sinnreichsten Clavier-Compositionen des großen Meisters. Die ideenreichen Tonspiele des ersten Satzes, die ganze eigenthümlich weiche, gegen den Schluß geradezu romantische Färbung des Andante, die lebensvolle knappe Rhythmik des Finale wirken, jedes für sich und als beziehungsvolle Theile eines organischen Ganzen, entzückend. Es ist nicht zu leugnen, daß nach diesem Bach'schen Concert das Mozart'sche in *F-dur* eine erschwerte Stellung hatte, so sehr diesem der Klangreichthum des ganzen Orchesters und der melodiöse, überwiegend homophone Fluß des neueren Instrumentalstyls zu statten kam. In vielen Momenten reizend in seinem Blüthenschmuck, erschien es doch in andern neben dem viel älteren Bach – veraltet. Das Concert ist 1784 in Wien componirt und wurde von Mozart bei den Krönungsfestlichkeiten Leopold's II. in Frankfurt gespielt. (Nr. 459 in Köchl's Katalog.) Der erste Satz, dessen markirtes Hauptthema mit einer Art humoristischer Würde sich aus dem einfachen Aufsprung von der Tonica in die Dominante aufbaut, benützt dies Motiv sehr glücklich und ist trotz einiger Längen von festlichem, lebhaftem Eindruck. Die beiden folgenden Sätze halten sich nicht auf gleicher Höhe.

Das „Allegretto“ (es wurde viel langsamer genommen als diese Bezeichnung vermuthen ließ) ist echt Mozart'scher blauer Himmel, aber so gänzlich unumwölkt und unbewegt, daß er uns nachgerade fast langweilig wird. Wir Kinder einer unruhigeren und nachdenklicheren Zeit, für welche Beethoven den Baum der Erkenntniß geplündert hat, fühlen uns von der langen Dauer einer so süßen, einförmigen Zufriedenheit beängstigt; unser Ohr wird undankbar wie Heine's Tannhäuser und „schmachtet nach Bitternissen“.

Schumann's Concertstück (*op.* 52) *„Introduction et Allegro appassionato“* zum erstenmal zur Aufführung gebracht zu haben, ist ein dankenswerthes Verdienst Herrn Epstein's. Die Composition, obwol nicht in der vordersten Reihe von Schumann's Werken stehend, wirkt überaus anziehend, häufig fesselnd durch das eigenthümlich schöne Halbdunkel der Stimmung, überall anregend durch geistvolle Wendungen und Einfälle. Die langsame „Introduction“ (*G-dur*) hindurch bewegt sich das Clavier fortwährend in breiten Arpeggien, über welchen in langgezogenen Tönen abwechselnd das Horn, die Clarinette, die Trompete (*pianissimo*) die Melodie anstimmen. Das „Allegro“, *E-moll*, schließt sich mit einem kräftigen Thema an, dessen zweiten Theil eine jener leidenschaftlich aufrauschenden Cla-

vierpassagen bildet, die Schumann so eigenthümlich sind. Das Ganze ist wirkungsvoll, aus Einem Guß, mitunter allerdings etwas an Mendelssohn's *H-moll*-Capriccio und *G-moll*-Concert erinnernd.

Herr Epstein entwickelte in dem Vortrag dieser Compositionen alle uns längst bekannten und werthen Vorzüge seines klaren, maßvollen, rein und elegant dahinperlenden Spiels. In der Cadenz zum Mozart'schen Concert brachte er seinen musterhaften Triller zu schönster Geltung. Daß selbst Mozart's sanft hingleitender Claviersatz – von Schumann nicht zu reden – kräftigere Lichter und Schatten vertrüge, möchten wir nicht bezweifeln; Herrn Epstein's künstlerische Individualität ist nun einmal auf die sanfte, harmonische Ausglättung der Gegensätze, nicht auf deren scharfes Hervorheben angelegt, und wir können uns vollkommen dabei beruhigen, daß diese Individualität eine für sich abgeschlossene, reine und echt künstlerische ist.

Das Concert war sehr besucht, das äußerst theilnehmende Publicum dehnte seine Beifallsbezeigungen auch auf die mitwirkenden Sänger, Herrn Förchtgott und Fräulein Rhonthal, aus.

Kurz vor Herrn Epstein gab Herr Joseph Derffel sein zweites Concert. Während der erstere durch diesjähriges Wirken beim Wiener Publicum nicht nur vollständig accreditirt, sondern geradezu ein Liebling desselben ist, muß letzterer sich erst zur allgemeinen Geltung durchringen. Auf diesem Wege hat Herr Derffel durch seine zweite Production einen ansehnlichen Schritt vorwärts gethan. An gleichmäßiger Durchbildung, Reinheit und Klangschönheit des Spiels ist ihm Epstein weit voraus; hingegen muß Derffel ein Uebergewicht an scharfer Charakteristik und Energie der Auffassung, namentlich in den höchsten Aufgaben musikalischer Interpretation, zugesprochen werden. Eine solche Aufgabe ist Beethoven's *As-dur*-Sonate, *op.* 110, bekanntlich ein überaus schwieriges und selten vorgeführtes Stück des Meisters. Herr Derffel leistete hierin ganz Vorzügliches und gewiß sein Bestes; der lebensvolle scharfnuancirte Vortrag gab von der ersten Note an den wohlthuenden Eindruck einer langen Vertrautheit, und vollständiger Durchdringung des Stoffes. In solchen Aufgaben begegnen wir Herrn Derffel am liebsten, geben uns ihm am unmittelbarsten hin; der gebildete, geistreiche Musiker spricht hier mit voller Erregung zu uns, er spricht von so großen und wichtigen Dingen, daß die kleinen Einzelheiten des sinnlichen Ausdrucks als solche ganz zurücktreten. Clavierstücke, welche zunächst Grazie und Eleganz des Vortrags verlangen, und durch den sinnlichen Reiz des Klanges wirken müssen, sind Herrn Derffel's Spiel minder angemessen. Eine gewisse Hast und Unstetigkeit des Vortrags, wie sie

mitunter geistreichen Spielern eigen ist, ein nicht selten harter, stechender Anschlag, der die feineren Abstufungen der Tonstärke, ja die Klangschönheit überhaupt zu sehr vernachlässigt, machen sich in solchen Stücken geltend, deren geistige Bewältigung Herrn Derffel nicht genug zu thun gibt. Dies fiel uns unter anderm in C. M. Weber's Clavier-Quartett auf, das allerdings auch für jeden andern Concertgeber keine glückliche Wahl gewesen wäre. Nicht bald ist uns eine größere Instrumental-Composition aus neuerer Zeit und von so vornehmer Herkunft in solchem Grad veraltet und überwunden vorgekommen. Wenn jemand das Quartett zum erstenmal gehört hätte, er würde sich nur schwer überredet haben, eine Composition, und zwar eine sehr gefeierte, desselben Meisters vor sich zu haben, dessen wahrhaft geniale Opern in ungebrochener Jugendfrische noch heute auf allen Bühnen leben. – In der „Gavotte" von E. Silas lernten wir ein charaktervolles, alte Form mit modernem Geist erfüllendes Stück kennen, das uns auf weitere Leistungen dieses in London lebenden deutschen Tonkünstlers begierig macht.

Herr Derffel spielte außer diesen Stücken noch zwei recht interessante *„morceaux fantastiques"* eigener Composition, die selten gehörte *C-dur*-Polonaise von Beethoven (*op*. 89), ein Schubert'sches Impromptu und Mendelssohn's *fis-moll*-Scherzo. – Der Baritonist Herr A. Neumann unterstützte den Concertgeber durch den beifällig aufgenommenen Vortrag zweier Lieder von Schubert.

Ungleich geringere Befriedigung als die Concerte Epstein's und Derffel's, gab uns die Production eines dritten Pianisten, der gleichwol die beiden erstgenannten an virtuoser Technik entschieden überragte. Wir meinen Herrn F. Bendel und sein viertes Concert. Der treffliche Pianist verfolgte mit diesem Concert nur die Tendenz, sich als Tondichter, und zwar vorzüglich in größeren Formen, vorzuführen; wir hörten den ganzen Abend hindurch nur Bendel'sche Compositionen. Schon in Herrn Bendel's erstem Concert gab uns die „Sonate mit Violinbegleitung" Anlaß, an seiner schöpferischen Begabung zu zweifeln. Wir anerkannten zwar den lobenswerthen Ernst der Richtung und die Vermeidung alles blos Virtuosenhaften, vermißten aber die eigenthümliche, individuelle Physiognomie, welche durch eine durchweg hervortretende Anstrengung, bedeutend zu sein, und sich auf der Höhe zu erhalten, keineswegs erreicht oder ersetzt erschien. Die von Herrn Bendel am 31. März vorgeführten größeren Compositionen haben uns in dieser Ueberzeugung vollständig bekräftigt; was sie Neues hinzufügten, fällt nur belastend in die Wagschale der Negation. Wir hörten von Herrn Bendel's Compositionen (außer drei Liedern) ein *„Concert*

symphonique“ für Clavier und Orchester, das Kyrie aus einer *„Missa solennis“*, endlich einen Fest- und Huldigungsmarsch „Künstlerweihe“. Den in sich unklaren, widerspruchsvollen Styl aller dieser Werke erklären wir uns dadurch, daß hier eine mittelmäßige Begabung sich krampfhaft an dem Wagen Liszt’s und Wagner’s festzuhalten und hinaufzuschwingen sucht. Manches Motiv, namentlich aus dem Concert, klingt recht hübsch und wäre nicht übel zu einem kleinern, anspruchslosen Clavierstück zu verwenden; allein der Componist will durchaus größer scheinen, als er gewachsen ist. Das macht nun den peinlichen Eindruck eines fortwährenden Reckens und Dehnens; alle Innerlichkeit und Sammlung geht darüber verloren. Das „Symphonische Concert“ bewegt sich anfangs ganz in dem unmusikalisch rhetorischen, bedeutungsvoll zerhackten Styl Wagner’s und Liszt’s; an das Adagio schließt sich nichtsdestoweniger ein reiner Bravourwalzer. Das Finale beginnt als Marsch, hetzt dann dämonische und idylle Elemente wunderlich gegen einander, und schließt in rein äußerlichstem Polkaglanz. Die effectvolle Behandlung des Clavierpartes verleiht übrigens diesem Concert ein unleugbares, wenngleich nebensächliches Interesse, das den beiden anderen großen Compositionen mangelt. In dem „Kyrie“ der Messe wechseln fortwährend Stellen, die nach einfach kirchlichem Ausdruck streben, mit Modulations-Experimenten und Instrumental-Effecten, welche unverändert im „Tannhäuser“ oder „Lohengrin“ stehen könnten, vielleicht auch wirklich dort stehen. Verhielt sich das Publicum zu diesen Tondichtungen ziemlich kalt, so schien es von der Schlußnummer, dem „Fest- und Huldigungsmarsch“, fast abgestoßen. In der That war dies die bedenklichste Gabe aus dem musikalischen Füllhorn Herrn Bendel’s, und ein schlimmes Omen wäre es, wenn der Componist in diesem rohen Effectstück, das die Faßlichkeit einer Wachtparade mit der Prätension eines erhabenen Mysteriums verbindet, wirklich erblicken sollte, was er in der Ueberschrift ausspricht: eine „Künstlerweihe!“ Bei der großen Werthschätzung, die wir für Herrn Bendel als Virtuosen hegen, und bei unserer Achtung seines ernsten Strebens, war uns die Ablehnung seiner Compositionen gewiß keine angenehme Aufgabe; allein der fortgesetzte Weihrauch, der aus manchen Blättern umnebelnd zu dem jungen Componisten aufsteigt, drängt uns an die frische Luft einer entschiedenen Sprache.

Wir zählen gewiß nicht zu den Verehrern des Tondichters Liszt; wenn aber ein hiesiges Blatt behauptet, Herr Bendel habe alle Vorzüge Liszt’s, ohne dessen Fehler, so müssen wir feierlichst gegen eine solche Abschätzung Liszt’s protestiren. Dasselbe Blatt erzählt uns, daß Liszt beim Anhören des Bendel’schen „Huldigungsmarsches“ (zu Liszt’s 50. Geburtsfest

componirt) sich darin wie in einem „musikalischen Porträt“ erkannt, und laut ausgerufen habe: „Ja wol, das bin ich!“ Diese erstaunliche Begebenheit ist von solcher Bedeutung, daß wir sie nur noch durch die genaue Angabe vervollständigt wünschten, nach dem wievielten Toast Liszt diesen Ausspruch gethan, und ob er sich auch am folgenden Morgen noch in demselben Spiegel erkannt habe.

Zwei Harfenconcerte fanden jüngst in Einer Woche statt. Unwillkürlich fiel uns die Bibelstelle ein: „Ich hasse eure Feste, das Spiel eurer Harfen mag ich nicht hören“. (Amos, 5, 21.) Die beiden Rivalen, Herr Zamarra und Herr Dubetz, sind zwar anerkannte Virtuosen auf ihrem Instrumente, aber das Instrument selbst ist kein rechter Virtuose. Die wahre Mission dieses altehrwürdigen Instrumentes bleibt denn doch immer die Begleitung des Gesanges, außerdem gebührt ihm im Orchester eine charakteristische Stelle, deren Wirksamkeit in neuerer Zeit Berlioz gleichsam neu entdeckt hat. Getrennt vom Gesang und von der stützenden Grundlage des Orchesters oder eines anderen begleitenden Instruments, allein auf ihre eigenen spärlichen Mittel gewiesen, wird die Harfe immer auf ein engstes Feld musikalischen Ausdrucks gebannt sein. Will sie dies Feld überschreiten, in dem Gebiet anderer Instrumente colonisiren – wie dies zu Concertzwecken gar nicht zu vermeiden ist – so tritt ihre Unzulänglichkeit nur um so greller hervor. Töne, die nur durch Rupfen oder Reißen von Saiten erzeugt werden, lassen sich nicht schwellen, nicht abschwächen, sie gestatten keinen gebundenen Gesang. Immer wieder auf ihre ursprüngliche Domäne, die Arpeggien, zurückgedrängt, wirkt die Harfe als Solo-Instrument äußerst bald monoton, ihr glänzender, rauschender Ton kann die seelenlose, kalte Physiognomie nicht verleugnen. Auch Herr Dubetz, der ohne alle Begleitung spielte, machte diese Erfahrung. Das von ihm vorgetragene Mendelssohn’sche „Lied ohne Worte“ heftet an die Spitze arpeggirender Accorde eine gebundene singende Melodie; die Harfe gab die Arpeggien prächtig wieder, versagte aber den Gesang. Den türkischen Marsch aus den „Ruinen von Athen“ beeinträchtigte ein anderer Punkt an dem die Harfe sterblich ist: die Schwäche und Unklarheit der tiefen Baßsaiten; die stakkirte Melodie fiel wie in lustig glitzernden Tropfen herab, allein der Baß wankte und schwankte darunter, wie es marschirenden Soldaten, und seien es selbst Türken, nicht geziemt. Den besten Effect machte jedenfalls der bekannte „Sylphentanz“ von Godefroid, ein für die Harfe gedachtes und geschriebenes Bravourstück, das Herr Dubetz glänzend bewältigte. Die Leistungen des Concertgebers fanden die schmeichelhafteste Aufnahme, wie es sich von einem Künstler von selbst versteht,

der seit Jahren ein anerkennendes Publicum, und nebstbei die „schönsten“ Lectionen hat. Fräulein Tellheim sang Lieder von Schumann und Schubert, Fräulein Deckner spielte eine Violin-Piece von Vieuxtemps; beide Leistungen schienen Anklang zu finden.

Eine hervorragende, nur allzu schnell vorüberziehende Erscheinung war der königlich sächsische Concertmeister Lauterbach, der auf der Durchreise nach London in der Wohlthätigkeits-Akademie vom 4. d. M. (im Hofoperntheater) mitwirkte, und durch den Vortrag eines Spohr'schen Concertes seinem Ruf als einer der vorzüglichsten Violinspieler der Gegenwart Ehre machte. Wir hoffen in der nächsten Saison diesen echten Künstler für längere Zeit in Wien zu sehen und sein Spiel näher kennen zu lernen. Erwähnen wir noch der gelungenen Production, welche die junge, talentvolle Pianistin Fräulein Therese Fryda unter schätzbarer Mitwirkung der Sängerin Fräulein Marie Klang in Ehrbar's Claviersalon gab, sowie des glücklichen Concertdebuts der anmuthigen Declamatrice Fräulein Beck, so sind wol der Concertsaison die letzten Ehren vollständig erwiesen.

Lesarten *(WA Conc. II, 327–330 unter* **Virtuosen.***)*

1–5) **Letzte** … sollte.] *entfällt*
6) diesmal] *entfällt*
7–9) Seine … Winters.] *entfällt*
12) gediegenes und] gediegenes,
15f.) betheiligt. *Absatz* Seb.] *ohne Absatz*
26) in seinem] durch seinen
28) Leopold's] Leopolds
29) (Nr. 459 in Köchl's Katalog.)] *entfällt*
32) lebhaftem] lebhaften
33f.) Höhe. *Absatz* Das] *ohne Absatz*
36) nachgerade] *entfällt*
42) Concertstück] *gesperrt*
44) Epstein's.] Epsteins.
56–73) Herr … durchdringen.] *entfällt*
74) Auf diesem … zweite] Herr Derffel hat in seiner zweiten
81) ganz] *entfällt*
82) scharfnuancirte] scharf nuancirte
83) Vertrautheit,] *ohne Komma*

89) verlangen,] *ohne Komma*
90) müssen,] *ohne Komma*
104–113) – In … Schubert.] *entfällt*
115) Derffel's,] *ohne Komma*
117) treffliche] elegante
126) sein … keineswegs] sein keineswegs
128) am 31. März] *entfällt*
129) Neues] neues
131) Kyrie] *nicht gesperrt*
140) Dehnens;] Dehnens,
159) „Künstlerweihe!“] „Künstlerweihe“!
159–164) Bei … Sprache.] *entfällt, weiter ohne Absatz*
170) erkannt,] *ohne Komma*
171) wol,] wohl,
181) Instrumentes] Organes
189) ist –] ist, –
201) Punkt] Punkt,
205) Godefroid,] Godefroi,
207–225) Die … erwiesen.] *entfällt*

Presse, 15. 4. 1864

Italienische Oper.

Ed. H. Die neuen Vorstellungen, welche im Hofoperntheater auf Verdi's „Maskenball“ und Donizetti's „Lucia“ folgten, waren „Der Barbier von Sevilla“ und „Othello“. Es bot ein eigenthümliches Interesse, dicht nebeneinander zwei der gefeiertsten Opern Rossini's zu hören, welche in ihren dramatischen Aufgaben so grundverschieden sind. Beide Opern sind in ein und demselben Jahr (1816) zu Neapel geschrieben, beide nehmen durch Verdienst und Erfolg eine markirte Stellung innerhalb Rossini's Werken ein, eine Stellung, die trotzdem nicht leicht zu präcisiren ist. Es gibt wenig Componisten von dem Range Rossini's, welche es der Kritik so schwer machen, Entwicklungs-Perioden in ihnen zu bestimmen, Wendepunkte des Styls und des Talents wahrzunehmen. Wo endet bei Rossini die Morgenröthe, wo beginnt die Sonnenhöhe, wo der Niedergang seines Talents? Mit seinem „Tancred“ war der 21jährige Jüngling ein berühmter Mann, seine Individualität schien ausgeprägt und fest. Er blieb immer derselbe, und

ward doch immer reicher; mit dem „Barbier“, „Othello“, „Die Italienerin“ u. s. w. eroberte er die Welt, mit „Mosé“ und „Die Belagerung von Corinth“ auch noch die Franzosen. Zwischen diesen Werken lagerte immer wieder ganz Unbedeutendes und rasch Verlebtes; in jedem Jahr schien Rossini irgend einmal auf der Höhe seines gesammten Schaffens, in jedem auch wieder abgewirthschaftet. Ganz zuletzt brachte er noch den „Wilhelm Tell“, die merkwürdigste Empfehlungskarte *p. p. c.*, die ein Componist von Rossini's Art zurücklassen konnte. Im „Tell“ leistete Rossini's Talent nicht nur sein Höchstes, sondern etwas geradezu Anderes; dies Werk steht so eigenthümlich und isolirt gegen alles Frühere, daß es immer stillschweigend ausgenommen ist, wenn man von „Rossini'schen Opern“ überhaupt spricht. Und als nach jahrelangem Verstummen der altgewordene Maestro mit einem *„Stabat mater“* hervortrat, da erwies sich seine musikalische Erfindungskraft jung wie zuvor. Und sein Styl? Er blieb, den „Tell“ immer ausgenommen – im Wesen und in Aeußerlichkeiten unbeirrt. Wandlungen in seinem Styl offenbaren sich vielleicht nur einem durch liebevolle Prüfung geschärften Auge, allein vorhanden sind sie und interessant dünken sie uns auch. Anfangs schüttelte Rossini sorglos und fröhlich den reichen Blüthenbaum seines Talents, die niederregnenden Kelche hatten den unverfälscht italienischen, süßmonotonen Orangenblüthenduft, wie er uns ähnlich aus manchen Opern Cimarosa's und Paesiello's anweht. In dieser seiner ersten Periode (1809 bis 1814) schrieb Rossini fast lauter komische Opern, am liebsten eigentliche Possen; die einzige erfolgreiche *Opera seria* dieser Jahre war *„Tancredi“*. Im Jahr 1814 engagirte Barbaja den jungen Componisten für eine Reihe von Jahren nach Neapel. Neue äußere Verhältnisse (zum Impresario), und innere (die Liebe zur Colbrand), wirkten hier auf seine Entwicklung, und so schwach dieser Einfluß mitunter erscheinen mag, gestattet er unserm doctrinären Gewissen dennoch, Rossini's achtjährige Thätigkeit für Neapel als eine Art zweiter Periode seines Schaffens anzusehen (1814 bis 1822). Contractlich verpflichtet, jährlich zwei neue Opern für Barbaja zu schreiben, ward Rossini nunmehr weit stärker als bisher zur ernsten Oper gedrängt; zu Barbaja's Vorliebe für letztere mochte manch' äußerer Umstand, darunter auch die Sitte beitragen, daß das Entrée zu ernsten Opern höher war, als zu komischen.

Ein Freund Rossini's sprach einmal die Vermuthung aus, daß dieser, falls er mit dem Reichthum Meyerbeer's zur Welt gekommen wäre, nie andere als komische Opern componirt hätte. Wahrscheinlicher dünkt uns, daß er dann gar keine componirt hätte. Indessen ist die vorwiegende Neigung und Befähigung Rossini's für heitere Stoffe damit richtig getroffen.

Die Primadonna, für welche Rossini in Neapel zu schreiben hatte, war die schöne Colbrand, seine und Barbaja's unumschränkte Gebieterin. Ihre Stimme, vor der Zeit verblüth, eignete sich schlecht für den breiten getragenen Gesang; ihr Vortrag war virtuos, aber ohne Innerlichkeit, somit vornehmlich auf das Zierliche und Glänzende gewiesen. Was Wunder, wenn Rossini's Musik bald die Physiognomie seiner Geliebten annahm? In ihrem Geist, für ihre Vorzüge zu schreiben, ward erstes Gesetz für Rossini, dessen wahlverwandte Natur ihn allerdings in dieser Gefügigkeit nur allzusehr unterstützte. Seine Musik nimmt nun die ausgesprochene Tendenz zum Brillanten, Aeußerlichen, bis zur Ueberladung Geschmückten. Wer weiß, ob Rossini's Talent innerhalb seiner natürlichen Grenzen nicht doch einen tieferen, wärmeren Charakterzug angenommen hätte, würde damals die Primadonna seines Theaters und seines Herzens Pasta geheißen haben, anstatt Colbrand. Unmittelbar an die neapolitanische Periode schließen sich Rossini's Triumphe in Wien; aus einer italienischen Berühmtheit war er eine europäische geworden. Weltruhm und Paris sind aber nirgends ohne einander zu denken. Was sich als neuer Charakterzug seiner letzten Periode äußert, ist mit Einem Worte der französische Einfluß. Unter diesem Einfluß entstanden die „Belagerung", der dermalige „Mosé", „Graf Ory", „Tell"; sie bilden gewissermaßen Rossini's dritte Periode (1825–1830). Er hat französische Elemente weit weniger auf sich wirken lassen, als seine Vorgänger, Cherubini und Spontini, weit weniger als seine Nachfolger, Donizetti und Verdi; allein entzogen hat er sich ihnen nicht. Seine Landsleute merkten diesen französischen Einfluß recht wohl, witterten ihn schon in der „Semiramis" (1823), nur daß sie denselben als *„stilo tedesco"* bezeichneten.

Der lustige „Figaro" und der wilde „Othello" sind also der Zeit nach Zwillingsbrüder. Sie gleichen sich auch in Gestalt und Mienen mehr, als sie gern eingestehen, und als sie in so verschiedener Position von rechtswegen sollten. Ein ungerechtes Schicksal hat die beiden schönen und liebenswürdigen Brüder so verschieden gelenkt: dem Einen die Barbierschüssel, dem Andern den Feldherrnstab in die Hand gedrückt. Figaro reichte mit seinen Gaben und seiner Bildung prächtig aus; er ist das Ideal eines Barbiers und ein Prototyp für die komische Oper geworden. Othello, von Natur kaum minder begabt, entbehrt für seinen Beruf der Heldenkraft, des männlichen Ernstes; seine Seele besitzt nicht entfernt die Tiefe und Leidenschaft, die allein ein so furchtbar tragisches Ende möglich und begreiflich machen. Ueber die Trefflichkeit des „Barbier" braucht kaum noch etwas gesagt zu werden. Ein ursprünglicher Mangel Rossini's macht sich aber auch hier

geltend: der Mangel an Innerlichkeit und Empfindung. Die Musik zum „Barbier“ ist überall glänzend, feurig, geistreich, nirgends warm und innig. Man sehe Rosina’s kühle, tändelnde Arie, man sehe das steife, überladene Liebesduett im zweiten Act darauf an. Dieser Cardinalmangel in Rossini’s Talent (derjenige von allen seinen Mängeln, welcher auch im „Tell“ nur schwach verdeckt erscheint) macht sich in dem lustig sprudelnden Ensemble des *„Barbiere“* wenig bemerkbar; vielleicht kommt er sogar der Einheit des Bildes mitunter zu statten. Im „Othello“ hingegen kommen wir über diesen Zwiespalt zwischen Stoff und Behandlung nicht hinweg; hier wird die innere Kälte und Leerheit, die tändelnde, glänzend geputzte Erscheinung unerträglich.

Wir möchten nicht behaupten, daß der Componist von der Bedeutung der Shakspeare’schen Tragödie im gleichen Maß keine Ahnung hatte, wie sein Textdichter, der als guter Gesellschafter und schlechter Poet bekannte Marquis Berio; allein die Kraft war ihm jedenfalls versagt, für den ungeheuren Inhalt „Othello’s“ auch nur einen nothdürftigen Ausdruck zu finden. In Bezug auf rein melodische Erfindung gehört „Othello“ gewiß zu Rossini’s üppigsten Producten; die Oper enthält, neben vielem ganz leeren und längst veralteten Getändel, sehr reizvolle Musik. In Bezug auf seinen dramatischen Werth hingegen ist „Othello“ unseres Erachtens weit überschätzt. Die Ouverture ist die Einleitung zu einer *opera buffa;* manche Nummern und Sätze von Nummern könnten, mit geändertem Text, gleichfalls Zierden der *opera buffa* bilden. Die beiden ersten Acte sind süße, glänzende Concertmusik, nichts weiter; Othello behaglich und pfauenstolz, Desdemona elegant und unbedeutend. Im dritten Act hebt sich Rossini als Lyriker zu ansehnlicher Höhe; in der großen Scene der Desdemona scheint der ernste Stoff es ihm doch ein wenig angethan zu haben. Der kurze Gesang des Gondoliers hat ein romantisches Helldunkel der Stimmung, wie es bei Rossini zu den allergrößten Seltenheiten gehört. Der Gesang Desdemona’s zählt zu Rossini’s schönsten Erfindungen; hier wird auch einige hundert Tacte lang der Ernst der Situation nicht von dem Schellengeklingel der Roulade unterbrochen. Leider ist das große Duett mit Othello, der Gipfelpunkt der Tragödie, wieder ganz unwürdig; die souveräne Coloratur zieht neuerdings ein, und zu Desdemona’s schmerzlichem Ruf: *„Non arrestar il colpo, vibrato a questo core“* schäckert im Orchester ganz ungenirt das hüpfende Crescendo-Motiv aus Basilio’s Verleumdungs-Arie. Wenn sich „Othello“ durch seinen dritten Act auch in dramatischer Hinsicht aus dem übrigen Viertelhundert lyrischer Tragödien von Rossini heraushebt, so kann dies unser Urtheil doch nicht so weit einnehmen, daß

es, abgesehen von dieser Vergleichung, einer verbreiteten kritischen Tradition folgen und in „Othello“ eine Musik von seelenvollem Ausdruck, von dramatischer Kraft und Wahrheit zu erkennen vermöchte. Gegen eine noch größere und mächtigere Majorität der Kritik, welche in der Entwicklung der Musik überhaupt nur Fall und Verderbniß sieht (während im Ganzen und Großen betrachtet jede neue Periode nur andere Fehler und Vorzüge zeitigt), möchten wir zum Ueberfluß noch bemerken, daß an Wärme der Empfindung, an Wahrheit und Gewalt des dramatischen Ausdrucks die besten Opern Bellini's und Donizetti's, ja selbst einige Scenen Verdi's den „Othello“ unzweifelhaft überragen.

Im „Barbier von Sevilla“ begrüßten wir mit Freuden Desirée Artôt als Rosina. Wir fanden die glänzende, graziöse Gesangs-Virtuosin, die elegante Darstellerin unverändert wieder, die wir im verflossenen Jahr in derselben Rolle oft zu bewundern und in diesem Blatte zu besprechen Gelegenheit hatten. Fast schien uns ihr Gesang diesmal noch weicher, wohllautender und glätter, ihr Spiel noch vornehmer; ohne Zweifel läßt die würdigere Umgebung des Hofoperntheaters uns erst jetzt vollständig den Werth der Künstlerin erkennen, welche im Kaitheater so trostlos allein stand. Den glänzenden Erfolg Fräulein Artôt's haben wir bereits nach der Vorstellung gemeldet. Er scheint uns um so schwerer zu wiegen, als die Erinnerung an die Leistung der Patti in derselben Oper noch sehr lebhaft ist. Jede der beiden Sängerinnen entfaltet darin andere Vorzüge, andere Anschauungen. Klingt die volle Stimme der Patti frischer und glänzender, so verfügt dafür die Artôt über ein Mezzavoce, dessen zauberhafter Flötenton und unübertreffliche Verwendung in der Coloratur ohne jede Rivalität dasteht. Als Darstellung war die Rosine der Patti farbiger, dramatischer als die Fräulein Artôt's; während Adelina die ganze Ursprünglichkeit ihres unvergleichlichen Temperaments sorglos in dieser Rolle entfesselte, trägt die Artôt ihrerseits die ganze Feinheit und Vornehmheit ihrer Bildung hinein. War die Rosina der Patti ein allerliebst verzogenes Kind, so läßt uns die Rosina der Artôt die künftige Gräfin Almaviva voraussehen.

Der trefflichen Rosina stand in Herrn Everardi ein Figaro zur Seite, wie er gleichfalls heutzutage wenig Rivalen finden dürfte. Meisterhafte Schulung der Stimme, lebhafter, stets anmuthiger Vortrag und frische Darstellung vereinigten sich bei Everardi zu dem erfreulichsten Totaleindruck. Den Almaviva sang Herr Guidotti, ein Tenor, dessen Stimme in der Höhe schwach und klanglos, in der Mittellage recht angenehm und für die üblichsten Coloraturen ziemlich gut geschult ist. Um als Almaviva zu reussiren, ermangelt Herr Guidotti vor allem der Lebhaftigkeit und Gra-

zie des Spiels; dennoch schien uns der junge Mann vom Publicum etwas zu hart behandelt. Herr Fioravanti (Bartolo) ist der richtige italienische Durchschnitts-Buffo; an Stimme und ursprünglicher Komik hat er natürlich keinen Ueberfluß, zweckmäßig und ausreichend mußte die Leistung immerhin genannt werden. Angelini ist als trefflicher Basilio bekannt; ob seine Stimme nicht an Fülle und Klang eingebüßt habe, möchten wir keineswegs versichern.

Als Othello hörten wir Herrn Gaetano Pardini, einen echten Heldentenor, dessen Stimme zwar nicht mehr den Schmelz der Jugend, wol aber die volle Kraft der Männlichkeit bewahrt hat. Signor Pardini steht noch in den echten Traditionen des Rossini-Gesangs; seine Coloratur erscheint bei dem starken Volumen seiner Stimme doppelt schätzenswerth. Der Ausdruck der Innigkeit und des tiefen Schmerzes scheinen Herrn Pardini schwerer zugänglich, auch dürfte ein specieller Beruf zum Seelenmaler kaum vorhanden sein. Nach der einen Rolle des Mohren, dessen Maske schon eine ausdrucksvolle Mimik fast unmöglich macht, wollen wir übrigens nicht aburtheilen. Die Desdemona sang Madame Barbôt. Hätte diese Künstlerin so viel Stimme, als sie Intelligenz besitzt, so hätte ihre Leistung Enthusiasmus erregen müssen. Leider klingt ihr Organ, das niemals bedeutend gewesen sein mag, etwas ausgesungen, in der Höhe, bei einigem Nachdruck, sogar schrill. Möglich, daß Frau Barbôt noch an den Folgen der Krankheit leidet, welche der diesjährige deutsche Frühling (ein weißer, kein „grün angestrichener" Winter, wie Börne sagt) ihr beschert hat; wir wünschen von Herzen, daß sie sich ganz erhole. Läßt sich auch die Unzulänglichkeit der Stimme, besonders, wo die Kunst des Mezzavoce nicht meisterhaft ausgebildet ist, keineswegs durch andere Vorzüge ersetzen, so weiß uns Madame Barbôt doch in anderer Richtung reichlich zu entschädigen. Sie ist eine Künstlerin von großer dramatischer Begabung und seltenem Kunstverstand. Schon ihr echt historisches Costume überzeugte uns, daß wir keine gewöhnliche Primadonna vor uns haben; sie sah in dem prachtvollen altvenezianischen Gewand aus wie ein Bild von Paul Veronese. Ihre Darstellung war durchaus edel, ausdrucksvoll, reich an geistvollen Zügen, unübertrefflich im Ausdruck tiefsten, thränenschweren Schmerzes, nur in sehr erregten Momenten etwas überladen und französisch manierirt. Im stummen Spiel begab sich Frau Barbôt aller nichtssagenden Herkömmlichkeiten, sie war immer und ganz bei der Sache. Inwieweit Frau Barbôt anstrengendere heroische Partien zu bewältigen vermöge, wird die Zukunft lehren; ein nicht gewöhnliches Interesse wird jede ihrer Leistungen einflößen.

Herr Angelini sang den Elmiro (Brabantio), Herr Guidotti die sehr zusammengestrichene Rolle des Rodrigo mit lobenswerther Sorgfalt. Der Darsteller Jago's, Herr Saccomanno, hat etwas vom Ballettänzer; er tremolirt heftig und mit großem Selbstgefühl. Fräulein Pauli sang die Emilia mit einem rührenden Aufgebot von gutem Willen; die Rolle sollte durchaus keiner Anfängerin anvertraut sein. Herr Capellmeister Dessoff leitete die Vorstellung mit gewohnter Sicherheit und Energie. Die scenische Ausstattung des „Barbiers“ und des „Othello“ schreien gegen Himmel. Etwas Schäbigeres als Rosina's Haus und die Zimmer-Decorationen im „Othello“ haben wir selten gesehen. Dazu Dinge, wie das in der Mitte zerfallende Clavier Rosina's, daß (wahrscheinlich aus einem Inquisiten-Spital stammende) kleine hölzerne Gartencanapé Othello's, das moderne Kleid Emilia's mit der an Nadar's „Géant“ erinnernden Crinoline, neben Desdemona's schöner mittelalterlicher Tracht u. s. w. u. s. w.

Lesarten *(WA MO 1, 107–110 u. 105–107 unter* **Rossini.***)*

1–9) **Italienische Oper.** … ist.] *entfällt*
14) „Tancred“] Tancred
16) „Barbier“, „Othello“, „Die Italienerin“] Barbier, Othello, Die Italienerin
17) „Mosé“ … Corinth“] Mosè und Die Belagerung von Corinth
21) „Wilhelm Tell“,] Wilhelm Tell,
23) „Tell“] Tell
26) „Rossini'schen Opern“] Rossini'schen Opern
28) *„Stabat mater“*] *Stabat mater*
29) „Tell“] Tell
29f.) ausgenommen –] ausgenommen,
30) Wandlungen] *nicht gesperrt*
39) *„Tancredi“.*] *Tancredi.*
39) Jahr … den] Jahre 1814 engagirte der unternehmende Impresario Barbaja (ein Mensch ohne Bildung, aber mit einer seinen Spürnase für alle aufkeimenden Talente) den
41) Impresario),] *ohne Komma*
41) Colbrand),] Colbrand)
43) unserm doctrinären Gewissen] *entfällt*
44) Neapel] Neapel sammt dem darauf folgenden Jahre (Semiramis für Venedig)

45) 1822).] 1823).
47) e r n s t e n] *nicht gesperrt*
49) komischen.] komischen. *Texteinschub in MO 1:* Die namhaftesten Opern Rossini's aus dieser Periode waren: Othello, Elisabetta, Armida, *Ricciardo e Zoraïde*, Maometto II., sämmtlich für Neapel. Außerdem für Mailand und Rom: *La Cenerentola*, *La gazza ladra*, *Matilda di Sabran*, *Edoardo e Cristina etc. – weiter mit Absatz*
52) dünkt uns,] ist,
56) C o l b r a n d ,] *nicht gesperrt*
56) B a r b a j a ' s] *nicht gesperrt*
57) P a s t a] *nicht gesperrt*
58) C o l b r a n d.] *nicht gesperrt*
70) war er eine] war eine
71) nirgends] nicht
73f.) „Belagerung", … „Tell";] Belagerung von Corinth und Mosè in der neuen Bearbeitung, Graf Ory und Tell;
75) (1825–1830).] (1824 bis 1830).
76) C h e r u b i n i und S p o n t i n i ,] *nicht gesperrt*
77) D o n i z e t t i und V e r d i ;] *nicht gesperrt*
79) „Semiramis"] Semiramis
80) *„stilo tedesco"*] *stilo tedesco*
81) „Figaro" … „Othello"] Figaro … Othello
88) O t h e l l o ,] *nicht gesperrt*
92) „Barbier"] Barbier
93) aber] zwar
95) „Barbier"] Barbier
98) „T e l l"] T e l l
100) *„Barbiere"*] *Barbiere*
101) „O t h e l l o"] Othello
106) Maß] Maße
108) B e r i o ;] Berio;
109) „Othello's"] Othello's
110) „Othello"] Othello
111) neben] nebst
113) „Othello" unseres] Othello meines
128) *arrestar*] *arestar*
130) „Othello"] Othello
134) „Othello"] Othello

135) vermöchte.] vermöchte. Wie lebenskräftig steht nicht (um bei Rossini's nächster Umgebung zu bleiben) das zweite Finale aus Donizetti's Lucia neben dem ersten Finale des Othello, welches genau dieselbe Situation behandelt!
137) während] während,
138) betrachtet] betrachtet,
141f.) Bellini's … „Othello"] Bellini's, Donizetti's und Verdi's den Othello
143–224) Im … u.s.w.] *entfällt*

Presse, 26. 4. 1864

Musik.

(Italienische Oper: *„Mosè"*. – Fräulein Rathgeber. – Männergesang-Verein.)

Ed. H. Unsere italienischen Gäste am Hofoperntheater haben ihren bisherigen Vorstellungen nun auch Rossini's *„Mosè"* angereiht. Diese Oper, die mit Recht als eines der hervorragendsten Werke Rossini's geachtet ist, verschwindet demungeachtet immer mehr von den Bühnen. Wir glauben die überwiegende Schuld dem Textbuch zuschreiben zu müssen, das sich auf dem Theater von heute verwunderlich seltsam ausnimmt. Das *„Melodramma sacro"* wie – Rossini selbst seinen *„Mosè"* bezeichnete – gehört einer vergangenen Geschmacksrichtung, ja mit seinen tiefsten Wurzeln den Anfängen der Oper und des Oratoriums an. Unserer Zeit erscheinen biblische Handlungen für das Theater unzuständig: Die Ehrfurchtsdämmerung, die sie umgibt, verträgt sich nicht mit der klaren, starren Gegenständlichkeit des Dramas; das lenkende Eingreifen der Vorsehung nicht mit der Selbständigkeit desselben, die großartige Vorstellung von ihren Persönlichkeiten nicht mit dem menschlichen Maß scenischer Darstellung. Die Oper, von allen dramatischen Gattungen am meisten an Aeußerliches und Conventionelles gefesselt, macht diesen Zwiespalt doppelt augenfällig. Zwar hat es der Dichter des *„Mosè"* (Tottola der italienischen, Jouy der französischen Bearbeitung) vermieden, die biblische Handlung in ein reines Familiengemälde aufzulösen, wie dies in Mehul's „Joseph und seine Brüder" der Fall ist; im Gegentheil steht im *„Mosè"* immer das ganze Volk im Vordergrund der Handlung; das eingewebte bescheidene Liebesverhältniß zwischen Anaide und dem egyptischen Königssohn beschränkt

sich auf das Maß des unabweichlichsten theatralischen und musikalischen Bedürfnisses. Hingegen vermag das Libretto die heroische und ethische Bedeutung Moses' nur in einer Reihe äußerlicher Wunder auszudrücken, welche auf dem Theater immer nur den Eindruck geschickt ausgeführter Zauberkünste machen. Die egyptischen Plagen endlich lasteten physisch kaum schwerer auf dem heimgesuchten Lande, als sie ästhetisch auf der Rossini'schen Oper lasten. Ein ganzer Act, dessen einziger Gegenstand die Finsterniß ist, muthet dem Zuschauer große Fassung zu. Das Schlimmste ist, daß all diese Aeußerlichkeiten nur dazu dienen, wie Blitze das fortwährende Stillstehen der Handlung zu beleuchten; das eigentliche Leben des Dramas, Fortschritt, Leidenschaft, Kampf der Gegensätze, fehlt. Wenn irgendwo die biblische Grundlage der Oper für all diese dramatischen Mängel Ersatz bieten könnte, so müßte es – sollte man meinen – in England der Fall sein. Umso seltsamer, daß gerade in England diese Oper in ihrer wahren Gestalt verboten ist, und „Moses" dort als „Peter, der Eremit" figurirt oder doch lange figurirte.

Wir haben jüngst erwähnt, mit welchem Hohn die Engländer die römische und neapolitanische Censur ob der Aenderung des *„Ballo in maschera"* überschütten; „Peter der Eremit" gleicht die Rechnung auf beiden Seiten so ziemlich aus. Man kann an verschiedenen Stellen des Kopfes und des Herzens bornirt sein. Während in Italien und Deutschland der Stoff des *„Mosè"* die Opernmusik gleichsam zu heiligen schien (*„Mosè"* durfte so wie „Joseph und seine Brüder" an Normatagen, an welchen jede andere Theater-Vorstellung verboten war, zu wohlthätigem Zwecke gespielt werden), faßten die Engländer im Gegentheil die Opernmusik nur als eine Profanation der Bibel auf.*)

Mehul's „Joseph" und Rossini's „Moses" (der in Wien in der Oper gleichen Namens von Süßmayer, zu Ende des vorigen Jahrhunderts, einen beliebten Vorgänger hatte) dürften als die letzten Ausläufer der biblischen Oper gelten; Verdi's *„Nabucco"* gehört nur scheinbar dazu. Rossini hat das eintönige Libretto mit mehr Kraft und Ernst durchgeführt, als man diesem Schmetterling unter den Componisten zutrauen sollte. Es ist nicht zu leugnen, daß ein Zug von Würde und Großheit durch diese Oper geht, der

*) Einmal in das Gebiet der Censur-Anekdoten gerathen, vergönnen wir uns hier auch noch die Erinnerung, daß Rossini's „Wilhelm Tell" nicht blos in Italien bis auf die neuste Zeit unter dem Titel: „Andreas Hofer" gegeben wurde, sondern sogar auf dem Berliner Hoftheater (1830) in dieser unglaublichen Maske erschien. Erst im Jahre 1842 finden wir im Berliner Opern-Repertoire den wahrhaftigen „Wilhelm Tell". (Vergl. das vollständige Verzeichniß bei B. Teichmann.)

das Verdienst des Componisten ist. Erscheint nicht schon die Ausdauer und Selbstverleugnung merkwürdig, mit welcher Rossini das unverhältnißmäßige Vorherrschen des Chores trägt? Gleicht nicht jeder Act beinahe einem großen Finale? Im dramatischen Ausdruck ist „Moses“ strenger und ernster, als (vom „Tell“ abgesehen) irgend eine andere Oper des Meisters; den „Othello“ überragt er in dieser Hinsicht weit. An veraltetem, virtuosem Coloratur-Geschnörkel fehlt es allerdings nicht; allein für Rossini muß der Aufwand immerhin mäßig heißen. Auch die Themen, deren heiterer Ausdruck zu ernsten Worten uns ein Lächeln ablockt, sind nicht allzu derb oder häufig; den strengsten von Rossini's Landsleuten dürften sie kaum anstößig erscheinen. Derlei unbiblische Vergnügungen sind die *A-dur*-Polonaise, welche zu der Segnung der Knaben gesungen wird, das „lustige Märschlein der Jüden“, die Reminiscenz an das Begleitungsmotiv im ersten Finale des „Barbier“ (*„Mosè“* erstes Finale: *„Chi narri?“*).

Rossini's Landsleuten verdanken wir übrigens den „Moses“ nur zur Hälfte; wie die Oper gegenwärtig vorliegt und seit dreißig Jahren auf unseren Bühnen gegeben wird, wurde sie für Paris umgearbeitet. Diese Umarbeitung war dem Inhalt und dem Umfang nach sehr bedeutend. Rossini machte aus den ursprünglichen drei Acten vier, deren zwei mittlere in Wien in einen zusammengezogen werden, was bei dem Wegbleiben des großen Balletes leicht thunlich ist. Die ganze große Introduction des ersten Actes (bis zu dem Duett in *A-dur*) schrieb Rossini ganz neu hinzu; sie ist ein Meisterstück, das mit einfachen Mitteln gewaltige Effecte erzielt. Der ursprüngliche (italienische) „Moses“ begann mit dem gleichfalls pompösen und würdigen Ensemble, welches jetzt den Anfang des zweiten Actes bildet. Das effectvolle Finale des dritten Actes (in Wien des zweiten), dann die große Sopran-Arie mit Chor im vierten Act sind gleichfalls neu. Die Vergleichung der ersten Bearbeitung (1818 für San Carlo in Neapel) mit der zweiten (1827 für die Große Oper in Paris) bietet vielfaches Interesse und ist zur genauen Kenntniß Rossini's unentbehrlich. Rossini hat für das französische Publicum nicht nur viele Nummern (mitunter die besten) ganz neu componirt, er hat auch manche allzu tändelnde Gesangsstücke weggestrichen. Die Rouladen, insbesondere die specifisch Rossini'schen Triolenketten, sind theils entfernt, theils vereinfacht; die langen erzählenden Recitative gekürzt, hingegen erfuhr das Orchester sowol nach Seite des Gedankens (vorzüglich in ausdrucksvolleren Vor- und Zwischenspielen), als materiell im Nachdruck und Glanz der Klangwirkung eine erhöhte Bedeutung. Ohne den Kern seiner Individualität zu verletzen, zeigte Rossini ein feines Verständniß für den Unterschied eines französischen von einem italienischen

Publicum, ja für die Eigenheiten des italienischen und des französischen Sängers. Mehr als eine für Benedetti (Mosè) oder Nozzari (Amenofi) geschriebene Passage wurde für Levasseur und Nourrit charakteristisch umgeformt. Im Ganzen zeigt die Vergleichung beider Bearbeitungen, welcher Vertiefung und Bereicherung Rossini's Talent fähig war, sobald irgend eine äußere Nöthigung es von dem gewohnten Schlendrian fernhielt.

Die Aufführung des *„Mosè"* im Hofoperntheater war eine der besten dieser Saison. Obenan standen die unserem Publicum von früheren Jahren her wohlbekannten Leistungen der Herren Angelini (Moses) und Everardi (Pharao). Angelini hatte seine Maske dem berühmten „Moses" von Michel Angelo in Rom nachgebildet; er sah prachtvoll aus, spielte und sang auch vollständig im Geiste des darzustellenden Charakters. Die Stimme Angelini's hat seit seiner letzten Anwesenheit allerdings an Klang eingebüßt, namentlich in der Höhe; den Abgang sahen wir jedoch durch echt künstlerische Mittel gedeckt. Everardi's vornehme Gesangsweise, seine fließende, mühelose Coloratur, sein bescheiden charakterisirendes Spiel stimmten auch in der Rolle des Pharao zu einer Musterleistung zusammen. Ein viel eingeschränkteres Lob können wir Herrn Mongini (Amenofi) ertheilen. Zwischen den beiden maßvollen, ruhigen Darstellern des Moses und Pharao – beide sahen im besten Sinn historisch aus – erschien der Königssohn Amenofi mit seinem verwegenen Schnurr- und Knebelbart und dem balletmäßig vorwaltenden Tricot fast wie ein Circusheld. In ähnlicher Weise stach auch sein roh aufbegehrendes Spiel und der auf Glanzeffecte angelegte Vortrag von den beiden anderen Künstlern ab. In dem berühmten Duett mit Pharao schleuderte Mongini die höchsten Brusttöne und kühnsten Passagen ins Publicum, und dennoch besiegte ihn Everardi jedesmal durch den maßvollen, ruhigen Vortrag derselben Stellen. Haben wir Mongini den Genuß einer seelenvoll erwärmten und künstlerisch abgerundeten Schöpfung keineswegs zu danken, so wäre es doch unbillig, seiner Vorzüge zu vergessen. Seine Stimme ist ein Tenor von durchaus echtem Brustton, bedeutender Kraft und ungewöhnlichem Umfang. Nicht nur schlägt er das hohe *C* und *Cis* mit voller Brust an, auch nach der Tiefe ist seine Stimme so entwickelt, daß sie Mongini befähigt, Baritonpartien, wie den Figaro im „Barbier von Sevilla", mit Erfolg zu singen. Allerdings hat Mongini's Stimme weder den weichen, edlen Wohllaut von Graziani's, noch den blendenden Glanz von Wachtel's Organ. Seiner Coloratur fehlt der höhere künstlerische Schliff, die Eleganz; aber bedeutend muß sie dennoch genannt werden, jedenfalls ist die natürliche Geschmeidigkeit eines so voluminösen Organs eine ungewöhnliche. An Stimme ist Mongini al-

len Tenoristen der hiesigen italienischen Oper weit voraus; auch auswärts dürfte er gegenwärtig in diesem Punkt nur wenige Rivalen zählen. Nach dem einzigen Amenofi (einer sehr exceptionellen Rolle) vermögen wir übrigens nicht, uns ein definitives Urtheil über Mongini zu bilden.

Ganz vortrefflich sang Frau Lotti della Santa die Anaide: namentlich die große Arie in *E-dur* hatte feine Nuancirungen. Die Leistung wurde mit ungetheiltem Beifall aufgenommen. Die Rolle der Königin bietet keine Gelegenheit zur Auszeichnung; Frau Caßh-Pollini that dafür was thunlich. Auch die übrigen kleineren Rollen waren durch die Herren Campe, Dalfy und Fräulein Pauli gut vertreten.

Der scenischen Ausstattung müssen wir wenigstens ein negatives Lob spenden; das Finale des letzten Acts war von seiner bedenklichen Schlußscene befreit: dem Durchschreiten der Israeliten durch das Rothe Meer und darauffolgenden General-Ersaufen der Egyptier. Die scenische Schwierigkeit dieses Vorgangs hat der Oper von ihrer ersten Aufführung an bis auf die neueste Zeit unberechenbaren Schaden zugefügt. In Neapel war bei den ersten Vorstellungen (1818) das Gelächter so groß, daß Rossini eiligst die prachtvolle „Preghiera" hinzucomponirte, um die Aufmerksamkeit des Publicums von den Meereswellen und den darunter versteckten, sich bäumenden Lazzaroni abzulenken und musikalisch möglichst zu fesseln. Auch im Hofoperntheater ist der Effect dieses Seemanövers jederzeit ein überaus erheiternder gewesen. Gegenwärtig schreitet Moses nach den Schlußtacten des Gebets seinem Volk voran dem Meere zu, und – der Vorhang fällt. Wir wissen nicht, wer der Columbus war, der dies fatale Ei endlich auf die Spitze stellte; den Dank des Componisten und des Publicums verdient er auf alle Fälle.

Vollständigkeitshalber muß unser Bericht auch des Debuts von Fräulein Fanny Rathgeber (vom Braunschweiger Hoftheater) in dem Ballet „Monte-Cristo" erwähnen. Die junge, hübsche und gewandte Tänzerin fand so freundliche Aufnahme, daß ihr bevorstehendes Engagement am Hofoperntheater der Zustimmung des Publicums sicher sein dürfte.

Etwas spät, am 24. April nämlich, gab der „Wiener Männergesang-Verein" sein zweites Concert. Die Aufführung der Chöre unter Herrn J. Herbeck war eine ganz vorzügliche – leider! möchten wir fast hinzufügen, denn die gewählten Novitäten verlohnten nicht die darauf verwendete Kunst und Mühe. Weinwurm's „Geistliches Lied" war noch das Beste davon; nicht hervorragend in Erfindung oder Arbeit, ist es doch recht warm empfunden und von hübscher Klangwirkung! Die übrigen Stücke bewegten sich auf der Scala zwischen Mittelmaß und Schlechtigkeit. Selten ist

Rückert's köstliche Spruchweisheit so ordinär vermusicirt worden, als in Baumgart's Composition der Verse: „Die Sorg' um Künftiges niemals frommt, man fühlt kein Uebel, bis es kommt" etc. Die fade Sentimentalität von Kücken's „Ruhe süß, mein Liebchen" erschien beinahe seelenvoll und geistreich neben den darauffolgenden „Liebesboten" von Storch.

Noch ein zweites Kindlein brachte derselbe Storch, und nannte es „Husarenlied", und Herr Herbeck stand leider zu Gevatter dabei. Die Composition ist nicht blos ganz alltäglich in den Hauptmotiven, sie ist auch geradezu schlecht „gemacht"; ein Bröckelwerk, das durch vermeintlich bedeutungsvolle Pausen, Ritardandos und rhythmische Sturzen den raschen Fluß des Gedichts hemmt. Ist es nicht komisch, wenn in den Anfangszeilen jeder Strophe „Husaren sind da! Ob keckere Streiter wol Einer schon sah?" die Worte „wol Einer schon sah?" plötzlich in langsamem Tempo und schmachtend zärtlichen Tönen erklingen? Nicht komisch, wenn die Worte „So kommen im März die Winde gefahren" ebenfalls langsam und sentimental einherschreiten? Hätte nicht das Schlußcompliment an die „wackern Magyaren" dem „Husarenlied" zum Applaus verholfen (dem allzu schnell die Wiederholung des Chores folgte), der Männergesang-Verein wäre diesmal mit allen seinen Nummern, alten und neuen, „abgeblitzt", den einzigen „Mondenschein" von Schubert ausgenommen, den altbewährten Retter in der Noth. Als Schlußchor fungirte ein „Vereinslied" von Liszt, eine unglückliche Composition, deren Wahl uns nicht einmal durch den berühmten Namen ihres Autors gerechtfertigt erscheint. Das Gedicht ist eine sehr handgreifliche „neudeutsche" Fortschritts-Marseillaise,*) die Composition theils alltäglich und trivial, theils unschön und gezwungen, wie die meisten derartigen Vocal-Compositionen Liszt's. Wenn Berlioz einmal von sich gestand, sehr großer Mittel zu bedürfen, um überhaupt etwas hervorzubringen, so gilt dies noch ungleich mehr von Liszt. Wo

*) „Das Stillstehn ist zu Ende,
Die Rücksicht liegt im Grab
Wir nehmen in die Hände
Getrost den Fortschrittsstab!
Schenkt ein, trinkt aus,
So soll es sein,
Für Jeden allein,
Für All' im Verein,
Anders nimmer,
Trotz Philistergeschrei
Heut', und immer.
Es bleibt dabei!"

Liszt auf die Farben des Orchesters, auf die Effecte der Clavier-Virtuosität verzichten muß, ist er ein verlorner Mann. Die mehrmalige trotzige Wiederholung des Wortes „nimmer“, das sich die Bässe und Tenore wie einen Ball zuwerfen, ist von erheiternder Wirkung. Sollte dem Männergesang-Verein wirklich gar nichts Besseres zu Gebote gestanden haben, als was er in seinem Concerte vom 24. d. M. uns vorsetzte? Thatsache ist, daß die Ehre dieses Concerts von zwei Gästen (Frau Passy-Cornet und Herrn Tausig) gerettet wurde, deren Solo-Productionen den rauschendsten und den verdientesten Beifall errangen.

Presse, 4. 5. 1864

Meyerbeer.

Ed. H. Die Trauerkunde von Meyerbeer's Tod widerhallt in diesem Augenblick schmerzlich in zwei Welttheilen. So weit man Musik kennt und liebt, kennt und liebt man den Mann, der am Morgen des 2. Mai zu Paris starb. Mitten in neuen Entwürfen und Arbeiten überraschte den Siebzigjährigen, noch immer Rastlosen, ein plötzlicher Tod.

Wenn wir hier eine Skizze seines Lebens und Wirkens in raschen Zügen entwerfen, so denken wir damit nur dem Bedürfniß des Augenblicks entgegenzukommen, in welchem die Erinnerung an den berühmten Todten jedermann beschäftigt. Für eine ruhige, abschließende Würdigung dessen, was Meyerbeer geleistet, und was er uns vorenthalten hat, was er als Anregung von seinen Vorgängern empfing, und was er als fortwirkenden Einfluß den Enkeln hinterläßt, wäre dies die ungeeignetste Stunde.

Giacomo Meyerbeer (eigentlich Jacob Meyer Beer), der Sohn eines reichen jüdischen Banquiers, ist am 5. September 1794 in Berlin geboren. Es ist ein fast in alle Handbücher und Lexica übergegangener Irrthum, der Meyerbeer's Geburt in das Jahr 1791 setzt. Meyerbeer gehörte ganz eigentlich zu den Wunderkindern; sein musikalisches Talent entwickelte sich so erstaunlich früh und rasch, daß er mit sieben Jahren in einem öffentlichen Concert als Clavier-Virtuose Erstaunen erregen konnte. Im Gegensatz zu der gewöhnlichen Praxis, setzte man auf dem Concertzettel (14. October 1800) den jungen Virtuosen als „neunjährig“ an, woher sich auch der gedachte landläufige Irrthum über sein Alter herschreiben mag. Der treffliche Clavierspieler Lauska, ein Böhme, Schüler Clementi's, war Meyerbeer's erster Lehrer. Um diese Zeit vermachte ein Verwandter der Fa-

milie Meyer, der eine besondere Zärtlichkeit für den Knaben hegte, demselben ein bedeutendes Vermögen, knüpfte aber testamentarisch den Wunsch daran, der junge Erbe möchte seinem Familiennamen (Beer) den des Erblassers (Meyer) beifügen; aus diesem und keinem andern Anlaß stammt der Name Meyer-Beer. Da der Knabe auf eigene Faust unermüdlich componirte, übergab man ihn, zwölf Jahre alt, dem Berliner Capellmeister Bernhard Anselm Weber zum Unterricht in der Compositions-Lehre. Dieser, ein Schüler Abbé Vogler's, verstand selbst nicht allzu viel davon; durch ein Gutachten Vogler's kam eines Tages die Unzulänglichkeit des Weber'schen Unterrichts auf.

Meyerbeer wandte sich bald darauf an Vogler selbst, zu dessen Schule in Darmstadt damals mit besonderem Vertrauen gewallfahrtet wurde. Meyerbeer machte bei Vogler sehr strenge, anhaltende Studien, strengere wahrscheinlich, als viele unserer Componisten, welche auf Meyerbeer's musikalische Bildung glauben vornehm herabsehen zu müssen. Es war ein fleißiges, dabei recht heiter-idyllisches Leben, das Meyerbeer mit seinen ihm treu anhänglichen Mitschülern Karl Maria Weber und Gänsbacher bei dem wunderlichen Abbé in Darmstadt und Mannheim führte. Der kürzlich erschienene erste Band von C. M. Weber's Biographie enthält zahlreiche schöne Züge von Meyerbeer's Herzensgüte und Liebenswürdigkeit, und Weber's inniger Freundschaft für ihn. Eine noch in Darmstadt componirte Cantate Meyerbeer's „Gott und die Natur", welche 1811 in Berlin aufgeführt wurde, verschaffte dem siebzehnjährigen Componisten den Titel eines Hofcompositeurs. Meyerbeer's erste Oper hieß „die Tochter Jephta's", und wurde in München gegeben. Dem Stoffe nach mehr Oratorium als Oper und schwerfällig in der Musik, fand dies Erstlingswerk keinen Beifall. Der junge Componist wandte sich nach Wien, vorerst mit der Absicht, sich als Clavier-Virtuose Geltung zu verschaffen. Hier wirkte Hummel's Spiel gewaltig und zunächst demüthigend auf Meyerbeer. Zehn Monate lang sperrte er sich förmlich ein, um in angestrengtester Arbeit sein Clavierspiel zu reformiren. Nach dem Zeugniß Moscheles', der ihn damals oft gehört, hätten es wenige Virtuosen mit dem jungen Meyerbeer aufnehmen können. Dennoch ängstigte ihn der Gedanke an ein öffentliches Auftreten, so groß seine Erfolge in Privatkreisen waren. Ein merkwürdiger Charakterzug von Aengstlichkeit, der Meyerbeer bis an sein Lebensende anhängen geblieben, tritt uns hier schon in dem jungen Künstler entgegen. Die in Wien allenthalben bewunderte Originalität seiner Clavier-Compositionen erregte nämlich in Meyerbeer die wunderliche Besorgniß, andere bereits namhafte Pianisten könnten sich diese neuen

Ideen aneignen. Er verschob deshalb die Publication dieser Compositionen und hörte am Ende ganz auf, vor Leuten zu spielen, so daß er mit der Zeit seine zahlreichen Clavier-Compositionen aus der Wiener Epoche selbst vergaß, und diese, unaufgeschrieben wie sie waren, absolut verloren gegangen sind. Fétis vermuthet dennoch, daß sich wenigstens einige der damals besonders gerühmten Stücke in Meyerbeer's Nachlaß vorfinden werden; dasselbe scheint uns rücksichtlich der zahlreichen Kirchen-Compositionen nicht unwahrscheinlich, die Meyerbeer in Darmstadt componirt hat, und die bisher spurlos verschwunden schienen.

In Wien machte ihn indeß auch ein glücklicher Zwischenfall dem Clavier bald abwendig: das Hofoperntheater vertraute ihm die Composition eines komischen Librettos an: „Alimelek oder die beiden Kalifen". Die Oper wurde am 20. October 1814 – und nicht wieder gegeben; man soll sie „zu streng und deutsch" gefunden haben, was bei dem damals vorherrschenden italienischen Geschmack des Publicums und besonders des Hofes nicht undenkbar ist. (Fétis' Lexikon setzt die Aufführung fälschlich in das Jahr 1813.) Später führte C. M. Weber die „beiden Kalifen" unter dem Titel „Wirth und Gast" in Prag und Dresden auf.

Salieri, dem der junge Componist sehr sympathisch war, tröstete ihn über das Fiasco, und versicherte, daß es ihm gar nicht an origineller Erfindung fehle, wol aber an dem rechten Geschick, sangbar „für die Stimmen" zu schreiben. Als einzigen Curort für dieses Leiden rieth er ihm natürlich Italien an. Meyerbeer folgte dem Rath und zwar zunächst ohne alle Neigung für die italienische Musik. Da mußte er gerade nach Venedig kommen, als Rossini's „Tancred" alle Köpfe verrückte. Auch Meyerbeer's leicht angeregte, empfängliche Natur konnte sich dem berauschenden Eindruck dieser Musik nicht entziehen; für den Augenblick glaubte er sein theatralisches Ideal und die Richtung seines Strebens gefunden zu haben. Meyerbeer schrieb nun eine Reihe italienischer Opern, deren großer Erfolg in Italien, neben dem glänzend aufgegangenen Gestirn Rossini's, nicht wenig sagen wollte. „Romilda e Costanza" (1818 für Padua) eröffnete den Reigen, „Semiramide riconosciuta" folgte 1819 in Turin, „Emma di Resburgo" endlich 1820 machte Furore in Venedig und die Runde über alle italienischen Bühnen. Es ist dieselbe Oper, die unter dem Titel „Emma von Leicester" auch nach Deutschland gelangte, ohne besonders zu gefallen. Dies war die Zeit, wo C. M. Weber über die Abtrünnigkeit dieses „großen, echten, deutschen Talents" klagte. Bei einem kurzen, herzlichen Wiedersehen in Deutschland (1823) scheint Weber seinem Freunde tüchtig zu Gewissen geredet zu haben, und ganz ist, wie spätere Jahre zeigen,

die Exhorte an Meyerbeer auch nicht verloren gegangen. Im Jahre 1820 schrieb Meyerbeer die „Margherita d’Anjou“ und 1821 „L’Esule di Roma“ für die Scala in Mailand. Wir finden Meyerbeer, nach schwerer Krankheit Erholung suchend, im Jahre 1823 in Berlin, wo er eine deutsche Oper „Das Brandenburger Thor“ für das Königstädter Theater schrieb, welche aus unbekannten Gründen nicht aufgeführt wurde und spurlos verschwunden scheint. Den Gipfelpunkt, zugleich den Abschluß seiner italienischen Periode bildet die Oper „Il Crociato“ (1824 für Venedig), die nicht nur in Italien, sondern auch in Deutschland („Die Kreuzritter in Egypten“) sich lange mit glänzendem Erfolg erhalten hat. Wer je diese Musik unbefangen geprüft hat, mußte über die ganz ungewöhnliche melodische und dramatische Begabung Meyerbeer’s im Reinen sein. Allerdings steht der Componist hier noch immer im Schacht Rossini’s, aber er ist darin zu bemerkenswerther Größe und Eigenthümlichkeit herangewachsen. Im *„Crociato“* sind Musikstücke, die schon vollständig Meyerbeer’sches Gepräge tragen, mit einer Selbständigkeit erfunden, die nicht entfernt eine Verwechslung mit Rossini zuläßt, von einer dramatischen Energie durchglüht, wie sie Rossini zu jener Zeit nirgends erreicht hatte. Die „Kreuzritter“ bilden den deutlichen Uebergang zu Meyerbeer’s zweiter oder (wenn man die deutschen Jugendversuche gelten lassen will) dritter Periode. Nach dem *„Crociato“*, in welchem die grünen Feldzeichen einer anbrechenden Revolution sich schon überall hervordrängen, macht Meyerbeer eine lange Pause. Es ist eine Pause der Sammlung und inneren Einkehr; unser Tondichter fühlte sich in tiefster Seele unbefriedigt und zu Besserem, Größerem berufen. Diejenigen, welche immer bei der Hand sind, Meyerbeer kleinliche, eigennützige Motive unterzuschieben, mögen sich erinnern, daß Meyerbeer’s Ruhm in Italien damals feststand und die Erfolge seiner italienischen Opern nichts zu wünschen übrig ließen. Auch wir bedauern die Jahre, die Meyerbeer den Italienern geschenkt hat; allein wem die italienische Vorschule bei Gluck und Händel recht ist, der sei wenigstens gegen die Meyerbeer’s billig.

Im Juli 1830 war „Robert le Diable“ beendet und der Großen Oper in Paris übergeben. Diese Novität, welche das Theater wie keine andere vor – oder nachher bereichert hat, kam erst am 21. November 1831 nach einem wahren Guerillakrieg gegen Mißgunst, Intrigue und Indolenz zur Aufführung. Der beispiellose Erfolg des „Robert“ ist bekannt; er verschaffte der Großen Oper zum erstenmal die Bekanntschaft mit Einnahmen von 10,000 Francs, und bildet noch jetzt, nach 33 Jahren, eine der unentbehrlichsten Stützen ihres Repertoires. Ins Deutsche, Italienische, Englische,

Holländische, Russische, Polnische, Dänische etc. etc. übersetzt, wurde „Robert“ überall gespielt und hat sich überall erhalten. In Neworleans gaben ihn monatelang zwei Theater zugleich; in Havana, Mexico, Lima, Algier, von den Hauptstädten Nordamerikas nicht zu reden, entzückte er, wie er in Europa entzückt hatte. Meyerbeer's Weltruhm konnte durch die „Hugenotten“ (1836) kaum noch vermehrt werden; dem Kenner ließen sie aber Meyerbeer's Bedeutung noch ungleich größer erscheinen. Diese beiden Opern – so sehr man mit Recht gegen ihr theils gräßliches, theils frivoles Sujet, gegen manche Bizarrerie und Ueberladung der Musik eifern mag – werden immer den Namen höchst eigenthümlicher, genialer Productionen verdienen, in welchen ein ungemeiner Reichthum an melodiöser Erfindung mit einem eben so ungemeinen Kunstverstand Hand in Hand geht.*) Dreizehn Jahre verflossen nach den „Hugenotten“, ehe Meyerbeer ein neues Werk an der Großen Oper aufführen ließ. Er mag nicht mit Unrecht gefürchtet haben, daß sein Culminationspunkt mit den „Hugenotten“ erreicht sei; die Besorgniß, sich selbst nicht wieder einholen zu können, ließ ihn bis zum Jahre 1849 mit seinem „Propheten“ zaudern. Inzwischen war Meyerbeer königlich preußischer Musikdirector geworden, und hatte nebst vielen kleineren Gelegenheits-Compositionen („Das Hoffest zu Ferrara“, „Fackeltanz“ etc.) auch eine Festoper zur Eröffnung des neuen Hoftheaters in Berlin (7. December 1844) unter dem Titel „Ein Feldlager in Schlesien“ geschrieben. Es war dies (von Meyerbeer's verschollener Jugendarbeit „Abimelek“ abgesehen) die einzige deutsche Oper, die wir Meyerbeer verdanken. Leider sind wir auch um diese (den Wienern als „Vielka“ in bester Erinnerung) gekommen, da der Componist sie, ihres allzu preußischen Sujets wegen, cassirte und später ihre Musik in dem „Nordstern“ aufgehen ließ, der unseres Erachtens das frühere „Feldlager“ nicht erreicht. In das Jahr 1846 fällt die Composition der vollständigen Musik zu dem Trauerspiel „Struensee“ von Michael Beer. Meyerbeer wollte damit den Ruhm seines früh verstorbenen Bruders auffrischen und befestigen; in der That hat das Stück seine Wiederaufnahme an vielen Bühnen nur der brüderlichen Musik zu verdanken.

---

*) Die Direction der Großen Oper fürchtete, Meyerbeer möchte mit der Vollendung der „Hugenotten“ zu lange zögern, und setzte eine Conventionalstrafe von 30,000 Francs fest, falls die Partitur nicht am bestimmten Tage überreicht sei. Meyerbeer, der noch Vieles an seinem Werk zu bessern fand, erbat sich an dem Verfallstag noch einige Monate Frist; als man sie ihm nicht gewährte, zahlte er ohneweiters die 30,000 Francs und behielt die Partitur. Ein Zug von künstlerischer Gewissensstrenge, wie er selten vorkommen dürfte.

Am 16. April 1849 ging endlich der „Prophet“ in Scene, die dritte und (von der „Afrikanerin“ abgesehen) letzte Oper, welche Meyerbeer für die Pariser Große Oper geschrieben hat. Trotz des glänzendsten Bühneneffectes und zahlreicher Schönheiten allerersten Ranges verrieth der „Prophet“ doch schon, daß er kein weiteres Aufsteigen, sondern den beginnenden Niedergang von Meyerbeer's Schöpferkraft bezeichne. Nach dem mit ungeheurem Erfolg gegebenen „Propheten“, wendete sich Meyerbeer von der Großen Oper ab, und schrieb zwei Werke für die *Opéra comique* in Paris. Das eine war die erwähnte gänzliche Umformung des „Feldlagers“ in „l'Étoile du Nord“ (16. Februar 1854) (bei uns ist nicht glücklich mit „Nordstern“ übersetzt, was „der Stern des Nordens“, nämlich Katharina von Rußland, heißen sollte), das andere: „Le Pardon de Ploërmel“ (4. April 1859), ein Werk, dessen widerlich albernes Textbuch seiner allgemeinen Aufnahme vorzugsweise im Wege zu stehen scheint. Die „Wallfahrt nach Ploërmel“ ist die letzte neue Oper Meyerbeer's, deren Aufführung der Meister erlebte. Ein für die Große Oper bestimmtes, seit vielen Jahren vollendetes Werk „Die Afrikanerin“ (oder *„Vasco de Gama“*) glaubte des Componisten eigenthümliche Aengstlichkeit noch immer zurückhalten zu müssen, da ihm die Gesangskräfte dieser Bühne nicht vollständig entsprachen. Kein Zweifel, daß der letzte Aufenthalt Meyerbeer's in Paris mit dem endlichen Arrangement dieser Angelegenheit im engsten Zusammenhang, und die feierliche Auslieferung der vielbesprochenen „Afrikanerin“ näher als je bevorstand, als den Meister plötzlich der Tod abrief. Die Katastrophe scheint unvermuthet eingetreten zu sein, da die Zeitungen von einer Erkrankung Meyerbeer's nichts gemeldet hatten. Der Meister litt viele Jahre an peinlichen asthmatischen Anfällen, die ihn oft der Gefahr des Erstickens nahebrachten. Als Meyerbeer im Winter 1855/56 seinen „Nordstern“ in Wien zur Aufführung vorbereitete, ging er nie ohne vorgebundenen Respirator aus, welches hier wenig gekannte Mundgitter die Aufmerksamkeit der Straßenjugend in hohem Grade erregte. Meyerbeer's Zustand flößte damals schon seinen Freunden manchmal die größte Besorgniß ein; ohne seine unendlich sorgsame und mäßige Lebensweise wäre der berühmte Meister uns wahrscheinlich schon viel früher entrissen worden.

Ueber Meyerbeer's edlen, wohlwollenden und liebenswürdigen Charakter dürfte nur Eine Stimme herrschen. Einer durch Wohlthätigkeit und Gastfreundschaft berühmten Familie entsprossen, hat Meyerbeer ihr auch in diesem Punkte nur Ehre gemacht. Eine große Zahl junger, unbemittelter Künstler verdankte dem (sehr mit Unrecht egoistisch genannten) Meister

die thätigste Unterstützung; er selbst sprach nie davon, ebensowenig von dem Undank, der meistens sein Lohn war. In seiner rührenden Pietät für seine Eltern und Geschwister erinnert Meyerbeer unwillkürlich an Mendelssohn. Mit dem größten Interesse und einer oft bewunderungswürdigen Milde verfolgte er alle Erscheinungen der musikalischen Literatur, er hat die Härte, mit welcher andere deutsche Componisten von Ruf ihn beurtheilten, niemals zurückgegeben. Seine Kenntniß der gesammten Opern-Literatur war enorm; er erklärte sie uns im Jahre 1847 durch die interessante Mittheilung, daß er sich mit den Vorarbeiten zu einer „Geschichte der Oper“ beschäftigte. Von der Ausführung dieses Planes scheinen ihn seine musikalischen Arbeiten abgehalten zu haben; wer, wie Meyerbeer, mitgeholfen hat, diese Geschichte zu machen, der durfte sich füglich erlassen, sie zu schreiben. Meyerbeer's Interesse war aber keineswegs von der dramatischen Musik absorbirt, er kannte die Instrumental-Compositionen classischer Meister so gut wie auswendig und noch mehr die Meisterwerke der älteren geistlichen Musik. Für diesen Kunstzweig hegte Meyerbeer allzeit eine wahrhaftig leidenschaftliche Verehrung und Neigung. Musiker, die ihn in Berlin besuchten, wurden von ihm gewiß zuerst dringend auf die Productionen des Domchors aufmerksam gemacht denen Meyerbeer mit Begeisterung zu lauschen pflegte. Der Berliner Domchor, für dessen Aufschwung Meyerbeer viel gethan, erfüllte ihn stets mit dem uneigennützigsten patriotischen Stolz.

Meyerbeer's Werke, welche seit drei Decennien alle Bühnen aller Nationen mit fast ungeschwächter Kraft beherrschen, werden ihre große Wirkung auf das Publicum aller Wahrscheinlichkeit nach noch eine lange Reihe von Jahren ausüben. Die Kunstkritik, welche Meyerbeer namentlich in Deutschland mit einer an Bitterkeit grenzenden Strenge behandelt hat, wird über dem Grabe des berühmten Mannes vielleicht eine objectivere Anschauung seiner Thätigkeit gewinnen und hoffentlich aus seinem innersten Wesen und Bildungsgang Manches zu erklären versuchen, was sie bisher als leichtfertige Willkür und weltliche Speculation zu bezeichnen pflegte.

Von den noch lebenden deutschen Componisten war Meyerbeer weitaus der einflußreichste, berühmteste und begabteste. Mit seinem Tode ist die große dramatische Trias gesprengt, die, ihre Umgebung hoch überragend, bis jetzt körperlich und geistig den Jahren zu trotzen schien. Auber und Rossini stehen an Meyerbeer's Leiche, die einzigen Tondichter, die ihm im Leben ebenbürtig zur Seite standen.

Lesarten *(WA MO 1, 140–141 u. 143–144 unter* **Meyerbeer.***)*

1–82) Meyerbeer. … auf.] *entfällt*

68–113) Salieri, … hat.] Im Jahre 1814 war es, daß der alte Salieri in Wien dem rathlosen Meyerbeer, dessen Abimelek eben durchgefallen war, nach Italien zu reisen empfahl, genau wie früher eine andere Wiener Musik-Autorität, Fux, den talentvollen Ignaz Holzbauer nach Italien instradirte, um dort „die deutsche Schwerfälligkeit loszuwerden“ und „für den Gesang schreiben zu lernen“. Diesem von Meyerbeer's Landsleuten so hart getadelten italienischen Aufenthalt verdanken wir die Sangbarkeit und schöne Sinnlichkeit der Melodien im Robert. Die Opern, welche Meyerbeer 1818–1824 in Italien und für Italien geschrieben, sind allerdings wie ähnlicher Modetand spurlos verschollen, selbst *Il Crociato*, welcher den Gipfelpunkt, zugleich den Abschluß seiner italienischen Periode bildet und auch in Deutschland (als „Kreuzritter in Egypten“) sich lange mit glänzendem Erfolge behauptete.

114) Musik] Partitur

116) Rossini's,] *nicht gesperrt*

118) *„Crociato“*] *Crociato*

121f.) „Kreuzritter“] Kreuzritter

122) oder (wenn] (oder wenn

124) *„Crociato“*,] *Crociato*,

133) Gluck und Händel] *nicht gesperrt*

134) Meyerbeer's] *nicht gesperrt*

135) „Robert le Diable“] *Robert le diable*

136) übergeben.] übergeben,

136–139) Diese Novität, … Aufführung.] wo er jedoch – nach einem wahren Guerillakrieg gegen Mißgunst, Intrigue und Indolenz – erst am 21. November 1831 zur Aufführung kam.

139) Erfolg … bekannt;] Erfolg dieser Oper, die in allen Welttheilen eine Popularität erlangte, wie keine zweite, ist bekannt.

139–147) er verschaffte … hatte.] *entfällt*

148) „Hugenotten“] Hugenotten

155) geht. *Fußnote*] geht. *Fußnote entfällt, Anschluss in MO 1:* Während im Robert mitunter deutsche, französische und italienische Elemente noch unvermittelt neben einander stehen, ist den Hugenotten eine viel größere Styleinheit nachzurühmen und entschie-

deneres Vortreten des deutschen Elements. Freilich tragen sie nothwendig von Haus aus die Physiognomie und den Zuschnitt der französischen Großen Oper; dennoch läßt die Musik nur in wenigen, meist untergeordneten Momenten den Deutschen verkennen. Ich kann mir kaum denken, daß ein anderer als ein deutscher Componist Stücke, wie die Waffenweihe, das Sextett, den Spottchor, Valentinen's Duette mit Raoul und Marcell, hätte schreiben können, von der Unzahl kleinerer geistvoller Züge und wunderbar stimmungsvoller Ritornelle zu schweigen, in die nur ein Deutscher sich mit solcher Liebe vertiefen konnte. *Absatz*

155) „Hugenotten“,] Hugenotten,

157) „Hugenotten“] Hugenotten

159) „Propheten“] Propheten

159–174,
181–183) Inzwischen … hat.] *entfällt*

183–186) Trotz … bezeichne.] Der Prophet enthält musikalische Schönheiten von allererstem Rang und einen Reichthum genialer dramatischer Züge;

186–256) Nach dem … standen.] *entfällt*

Presse, 13. 5. 1864

Italienische Oper.

(*„Sonnambula“*. – *„Rigoletto“*. – *„Trovatore“*. – *„La Favorita“*.)

Ed. H. Feuer und Leben zum mindesten sollte man in jeder italienischen Opernvorstellung finden. Selbst wo jeder Einzelne dieses singenden Elitecorps kein Held ist, müßten sie doch zusammen, mit und gegen einander in jenen siegesgewissen, verwegenen Schwung gerathen, den wir als glückliches Erbtheil des Südländers nicht ohne Neid anerkennen. Wenn wir in der italienischen Oper nicht einmal Temperament und Leidenschaft antreffen, wenn das *„Trema, Bisanzio!“* (um an jenes köstliche Doppelbild in den Fliegenden Blättern zu erinnern) völlig zum „gekränkten Biedermann“ wird, dann überschleicht uns ein seltsam unheimliches Frösteln und wir gedenken – der letzten Vorstellungen der *„Sonnambula“* und des *„Rigoletto“* im Kärntnerthor-Theater. In diesen Aufführungen herrschte ein Maß von Gemüthsruhe, das, im bürgerlichen Leben unschätzbar, auf der Bühne äußerst uninteressant ist.

Madame Volpini sang die Sonnambula. Daß diese niedliche, aber in jeder Beziehung unbedeutende Sängerin, die als Page recht anmuthig durch das schwere Ensemble des „Maskenballs“ hüpfte, für anstrengende Hauptrollen nicht ausreiche, das hat sie als Lucia von Lammermoor bewiesen. Eine Oper schmücken helfen, und eine Oper tragen, sind zwei sehr verschiedene Dinge. Wer wird eine niedliche Porcelanfigur als Karyatide verwenden? Die Amina Frau Volpini's ging ebenso wirkungslos vorüber, wie ihre Lucia. Letztere Rolle macht noch größere dramatische Anforderungen, ließ daher den Abstand zwischen dem künstlerischen Soll und Haben der Darstellerin noch deutlicher hervortreten. In den erregtesten Momenten, auf den Höhepunkten des dramatischen Conflictes behalf sich Frau Volpini mit zwei bis drei conventionellen Gesten; erst in der Wahnsinnsscene schien sie überhaupt vernünftig zu werden; die innere Erregung, welche sie für das Schreckbild der Geisteskrankheit aufwendete, wäre ungefähr das rechte mittlere Maß für die beiden ersten Acte gewesen.

In der „Nachtwandlerin“ erhebt sich eigentlich nur das Finale des zweiten Actes über die sanfte lyrische Empfindung in das Gebiet dramatischer Leidenschaft; hier blieb uns Madame Volpini in Spiel und Gesang so gut wie Alles schuldig. Im übrigen war Manches hübsch, gar nichts hinreißend, unbedeutend Alles. Die Rolle erhob sich nirgends über eine gewisse zierliche Anständigkeit; der Vortrag der Cantilenen war ziemlich correct, aber kühl und kleinlich, die Coloratur ziemlich flüssig (wir kommen aus dem „ziemlich“ nicht heraus), aber ohne den Glanz und jene wohlthuende Sicherheit und Freiheit, die mit den Schwierigkeiten nur zu spielen scheint. Einige Staccatogänge, hier wie in der „Lucia“ unpassend angebracht, schwebten hart am Mißglücken. Allein auch dasjenige, was Frau Volpini gelingt, hat stets den Charakter einer gut gelernten und geläufig hergesagten Schulaufgabe. Den Eindruck des Unbedeutenden wird man keinen Augenblick los; man sehnt sich, an dem blos Gefälligen schnell ernüchternd, nach etwas Geist und Empfindung. Die Leistung Frau Volpini's litt überdies noch darunter, daß ihr ein ebenso undramatischer Elvino in der Person des Herrn Mongini zur Seite stand. Das Phlegma dieses buccolischen Liebhabers war bewunderungswürdig, die niederschmetterndsten Vorgänge schienen ihn nur so nebenbei anzugehen. Wir werden auf bessere Leistungen Herrn Mongini's zu sprechen kommen; sein Elvino war durchaus unerquicklich. Theilnahmslose Ruhe wechselte mit übertriebenen Kraftausbrüchen; im zweiten Act überbot er sich, zum Jubel der Galerie, so erfolgreich, daß er im dritten Act nur mühsam weitersingen konnte. Dazu hatte Mongini das Mißgeschick, den größten Theil des Abends hindurch falsch zu singen. In

dem langwierigen Abschieds-Duett – gewiß dem allersüßesten Actschluß in der ganzen Opern-Literatur – wirkte Mongini's Distoniren *par ricochet* auch auf die Volpini, was sich in der endlosen unbegleiteten Cadenz sehr hübsch anhörte. Es erinnerte uns an eine Vorstellung der „Norma", wo in dem Allegro des zweiten Frauen-Duetts Norma immer etwas zu hoch, Adalgisa immer etwas zu tief sang, so daß statt der berühmten Terzengänge Quarten zum Vorschein kamen. Freund Ambros half sich damals für seine Person, indem er die tiefere Terz dazu sang, wodurch wohlklingende Sextengänge entstanden, ungefähr wie in der „Titus"-Ouverture oder im ersten Satz der *„Symphonie Fantastique"* von Berlioz. Auch an dem sonst so tüchtigen Angelini (Graf Rudolph) fanden wir nicht die gehoffte Erholung. Er glich in seiner unglücklichen Maske mehr einem gefürchteten Auditor, der „auf Standrecht" reist, als einem liebenswürdigen, verführerischen Cavalier. Trocken und militärisch geschäftsmäßig, wie sein Aussehen, war auch sein Gesang; die erste Arie, die sich warmer Empfindung doch so dankbar erschließt, war gesungenes Commißbrod. Alles in Allem glich die Vorstellung der „Sonnambula" mehr einer etwas unlustigen Probe, als einer neuen Aufführung.

Nicht viel leidenschaftlicher ging es in Verdi's *„Rigoletto"* zu. Obgleich wir uns zu Graziani und Lotti della Santa mehr hingezogen fühlen, als zu dem Liebespaar in der *„Sonnambula"*, so fanden wir diesmal die Noblesse jener Künstler doch zu sehr an Nachlässigkeit und Kälte streifend. Von dem Mantuaner Herzog hatte Graziani nur die feine, vornehme Haltung, nicht das lebensfroh überschäumende Temperament. Der edle, melancholische Zug, der stets um Graziani's Augen und Lippen spielt, und der wie Spohr'sche Musik sich auch im Scherzo nicht verleugnen kann, contrastirte schmerzlich mit der Rolle. Graziani sang alles viel zu pathetisch; von dem lustigen Gassenhauer *„La donna è mobile"* hatte er keine Ahnung. An Frau Lotti's Gilda vermißten wir gleichfalls die Wärme und Lebhaftigkeit der Empfindung; wir wollen an der Liebe nicht zweifeln, die sich die Beiden in dem großen Duett zusangen; allein es war eine Liebe, wie man sich sie bei der silbernen Hochzeit versichert. Den Leistungen Frau Lotti's muß man nachrühmen, daß sie nirgends eine Spur von Gemeinheit tragen, aber leider ebensowenig eine Spur von Geist und Poesie. Ein Zug von Leerheit und sanfter Gedankenlosigkeit geht durch alle ihre Gestalten; das rosige Licht, das sie einst täuschend umdämmerte, ist verblaßt, es war die Jugend. Im Gesang ist die Künstlerin auffallend ungleich; wohllautende, schönverbundene Klänge wechseln mit schneidenden Tönen, harten Verbindungen, mitunter mangelhaftem Zierrath und Triller. Anständig

und in Einzelheiten sehr glücklich fanden wir Signora Lotti immer – meisterhaft oder hinreißend nie. Herr Bartolini (Rigoletto) bewährte sich als tüchtiger Schauspieler und Sänger; leider erlaubten ihm seine Stimmmittel nicht, den höchsten Momenten der Leidenschaft gerecht zu werden. Seine Kunst weiß überall trefflich vorzubereiten; in dem Moment aber, wo der Trumpf auszuspielen ist, versagt sie. Die Maske Bartolini's war nicht charakteristisch; er sah in weißem Haar und Bart für einen Hofnarren zu ehrwürdig aus. Signora Ciaschetti spielte die Maddalena sehr gut – sehr deutlich hätten wir fast gesagt – zum Singen fehlt ihr die Stimme. Das effectvolle Quartett im letzten Act, die Glanznummer der Oper und ein Höhenpunkt von Verdi's Talent überhaupt, klang müde und wirkungslos. Will man die beiden Vorstellungen mit ihren unmittelbaren Vorgängern vergleichen, so kann man nicht anstehen, die jetzige *„Sonnambula“* tief unter die Merelli'sche Vorstellung (mit Patti und Giuglini) zu setzen, und selbst unserm deutschen „Rigoletto“ (mit Ander, Beck, Wildauer und Bettelheim) vor dem italienischen den Vorzug einzuräumen.

Im „Trovatore“ sahen wir eine bekannte Paraderolle des Herrn Mongini. Wir haben diesen Künstler nunmehr in verschiedenen Rollen gehört, ohne unser erstes Urtheil sehr zu seinen Gunsten umstimmen zu können. Eine beneidenswerth kräftige, volltönende, nur nicht ganz ausgeglichene Stimme, ein schöner Uebergang in die sogenannte *voix mixte*, manche schön empfundene, ruhig austönende Cantilene sind die Vorzüge, die dieser Sänger, überdies unterstützt durch eine männlich schöne Erscheinung, überall zur Geltung bringt. Lebendigkeit und dramatische Leidenschaft, echtes, dem Herzen entströmendes Gefühl, endlich feinen künstlerischen Geschmack, vermißten wir hingegen durchaus. Mongini kann eine sanfte Gesangstelle sehr schön beginnen, er wird sie nie schön und stylvoll schließen. Immer bringt er zum Schluß jene affectirte, alle musikalischen Schönheitsverhältnisse verrückende Art Cadenz, die vor 15 Jahren die neue Erfindung einzelner verhätschelter Manieristen war, und jetzt leider allgemeine Regel geworden scheint. So verdarb er z. B. die schön begonnene Romanze im vierten Act der *„Favorita“* und Vieles in der *„Sonnambula“*. Im *„Trovatore“* trug er das Andante seiner großen Arie ruhig und würdig vor, das Allegro so roh herausfordernd, dazu mit einer so entsetzlich geschmacklosen Veränderung des Hauptmotivs (vom hohen *c* diatonisch bis zum *d* herab), daß der Totaleindruck doch wieder ein unästhetischer blieb. Im Spiel verharrte er vollständig theilnahmslos. Sigra. Lotti (Leonora) war gut bei Stimme, und hatte einige glückliche Momente. Herr Pandolfini sang den Grafen Luna in der unerquicklichsten Weise. Dies pfauenhafte Brüsten, sich

Wiegen und Spreizen, dies unmäßige Tremoliren und ins Publicum Hinabschreien, wirkte auf uns so unangenehm als möglich. Indeß erhielt Herr Pandolfini reichlichen Applaus, – „leider“, möchten wir beifügen, denn es ist bedauerlich, wenn ein junger Mann mit so empfehlenden Mitteln zum ferneren Mißbrauch derselben dringend ermuthigt wird.

Die Azucena sang Madame Lemaire, eine Künstlerin, die man eigens für diese Rolle hatte aus Paris kommen lassen. Madame Lemaire ist eine intelligente Sängerin und Schauspielerin, aber von so geringen Stimmmitteln, dabei von so fremdartigem Auftreten, daß ihr Mißerfolg nicht ausbleiben konnte. Signora Ciaschetti hätte der Oper ohne Zweifel dieselben Dienste geleistet.

Donizetti's vieractige ernste Oper *„La Favorita“* wurde am 11. Mai hier zum erstenmal in italienischer Sprache gegeben. Das Publicum kennt sie indeß von der deutschen Bühne her als „Richard und Mathilde“ (1842), dann als „Leonore“ (1853 und 1860). Donizetti schrieb die *„Favorita“* im Jahre 1840 für das *Théâtre de la Renaissance* in Paris, das die Franzosen auch zuerst mit der „Lucia von Lammermoor“ bekannt gemacht hatte. Nachdem dies Theater, wie jedes ähnliche Unternehmen in Paris, von der Großen Oper zu Tode sekirt worden war, überging die *„Favorita“*, bedeutend umgearbeitet, an dies Institut, und wurde am 2. December 1840 daselbst zum erstenmale aufgeführt. Obgleich Donizetti, der wie ein Chamäleon stets die Farbe des Landes annahm, in dem er sich eben befand, diese Oper weit mehr im französischen als im italienischen Geschmack componirt hatte, so fand sie doch nur eine kühle Aufnahme. Ueberhaupt hat außer *„Don Pasquale“*, seltsam genug, keine von Donizetti's für Paris geschriebenen Opern dort einen entschiedenen und unwidersprochenen Erfolg errungen. Mit Unrecht erklärte die Pariser Kritik die *„Favorita“* für eine der mittelmäßigsten Arbeiten des berühmten Maestro, der sogar für seine Partitur nur schwer und unter ungünstigen Bedingungen einen Verleger fand. Diesmal ereignete sich der in der französischen Theatergeschichte überaus seltene Fall, daß die Provinz das Urtheil der Hauptstadt cassirte. Auf allen Provinzbühnen mit glänzendem Erfolg gegeben, fand *„La Favorita“* erst allmälig eine bessere Aufnahme bei der Großen Oper, wo sie noch heute eines der beliebtesten Repertoirestücke bildet. Die beiden ersten Acte enthalten viel Mittelmäßiges und Langweiliges, obgleich auch hier die einleitende Scene zwischen Fernando und dem Großcomthur (dramatisch eine der besten Expositionen, die wir kennen), der Frauenchor und die hübsche Balletmusik günstig hervorstechen. Der dritte Act hebt sich schon zu bedeutenderer Höhe; die Romanze des Königs, noch mehr die Arie

Leonorens (eine der hübschesten von Donizetti) und das sehr effectvolle Finale sind von bester Wirkung.

Der vierte Act ist unseres Erachtens geradezu das Beste, was Donizetti je auf dem Gebiet der ernsten Oper geleistet hat. Mit bemerkenswerther Mäßigung, Weichheit und Empfindung schmiegt sich hier die Musik an die ergreifende Situation. Ja ein bei Donizetti nirgends sonst vorfindliches eigenthümliches Helldunkel, eine Ahnung mittelalteriger Kloster-Romantik schimmert mild und wohlthuend aus diesen Klängen. Bei der beträchtlichen Länge der Oper und der etwas eintönig schwermüthigen Grundfarbe des vierten Acts scheint uns empfehlenswerth, daß man diesen Act, mit Hinweglassung des Einleitungschors, gleich mit dem Dialog zwischen Balthasar und Fernando, oder mit der Romanze des letztern beginne. Frau Barbôt war ganz vortrefflich in der schwierigen Rolle der Leonora. Daß sie den dramatischen Theil der Aufgabe glänzend lösen würde, war von dieser geistvollen Künstlerin zu erwarten; sie war indeß auch stimmlich viel besser disponirt als bisher, und sang die große Arie im dritten Act vortrefflich. Ihr Costume war, wie immer, stylgemäß und malerisch. Herr Mongini ließ sich als Fernando mehr Mäßigung und Sorgfalt angelegen sein, als im *„Trovatore"*. Er sang einzelne Stellen sehr schön; daß die Geschmacklosigkeiten auch hier nicht ausblieben, wurde bereits erwähnt. Von der großen und lohnenden dramatischen Aufgabe dieser Rolle (bekanntlich einer der glänzendsten Roger's) scheint Herr Mongini nur die nothdürftigste Ahnung zu haben. Der Siedepunkt der ganzen Handlung, die große Scene im dritten Act, fand Herrn Mongini phlegmatisch und conventionell wie gewöhnlich. Die berühmten Worte Fernando's: *„Sire, je vous dois tout, ma fortune, mes titres; mais tout cela est payé trop cher aux prix du déshonneur!"*, mit denen gute Darsteller (worunter auch unser Grimminger) die größte Wirkung erzielen, reichten bei Mongini nicht entfernt an die Höhe des erschütternden Moments. Konnte man auch Frau Barbôt nicht einen Fernando von der dramatischen Energie eines Roger an die Seite stellen, so hätte man doch nicht unterlassen sollen, Herrn Everardi zu ihrem „König" zu machen. Mit Everardi (der den König zu seinen besten Rollen zählt) und Angelini als Großcomthur hätte die *„Favorita"* einen glänzenden Erfolg haben können, während sie doch nur einen anständigen erreicht hat. Herr Pandolfini war als König, um es mit Einem Wort zu sagen, die Affectation selbst; ein Ausverkauf erlogener und carrikirter Empfindung ohne einen Hauch wahrer Innigkeit und Größe. Noch einige Stufen tiefer stand Herr Cornago; eine Carricatur der italienischen Sing- und Spielweise, war er als Großcomthur Baldassare ebenso roh und ma-

nierirt, wie als Erzieher der Lucia, als Cavalier Samuel im „Maskenball“ etc. etc. Die Oper ging unter Herrn Esser's Leitung sehr präcise zusammen; ein *Pas de six*, zu welchem die neue Garten-Decoration von Brioschi einen reizenden Hintergrund bildete, fand lebhaften Beifall, obwol unseres Erachtens die applaudirten Tänzerinnen für alles Andere eher gebaut und geschickt sind, als für den Charakter des spanischen Nationaltanzes.

Presse, 29. 5. 1864

Italienische Oper.

(*„Saffo“*, tragische Oper in drei Acten, von Pacini.)

Ed. H. Vor sechs Jahren ward uns die sehr unverhoffte Gelegenheit, über die erste Aufführung einer Pacini'schen Oper im Hofoperntheater zu berichten. Diese Spätfrucht des greisen Componisten, „Elisa Valasco“ mit Namen, wurde hier im Mai 1859 ohne Noth gegeben und ohne Ruhm begraben. Diesmal ist es eine berühmtere Oper Pacini's, *„Saffo“*, von der wir zu erzählen haben, ein Werk, das der Maestro zwar auch nicht mehr als Jüngling, aber doch in seiner Vollkraft geschrieben (1841), und das sich auf den italienischen Bühnen erhalten hat. Im Frühling 1842 gab man die *„Saffo“* in Wien zum erstenmale mit vortrefflichen italienischen Sängern; demungeachtet machte sie keinen Effect und erlebte nur vier Wiederholungen. Begreiflicherweise haben 22 seither verflossene Jahre die Reize dieser Musik nicht erhöht. Pacini's *„Saffo“*, deren schöne Einzelheiten wir gerne anerkennen, macht im ganzen so sehr den Eindruck des Veralteten, daß man sich gewaltsam daran erinnern muß, der Componist sei vier Jahre jünger als Rossini, und nur ein Jahr älter als Donizetti. Pacini war niemals eine schöpferische, geniale Natur. Mit der lebhaften Empfänglichkeit und Intelligenz seiner Nation ausgestattet, nahm er rasch auf und producirte viel und schnell, immer jedoch unter dem bestimmenden Einfluß irgend eines größeren, gefeierten Vorbildes. Der junge Syracusaner begann, 18 Jahre alt, seine musikalische Carrière mit Kirchenmusik und Possen, ein wunderliches Nebeneinander, das aber genau so den Anfang zahlreicher italienischer Meister bildet. In der Oper herrschten damals die Epigonen Simon Mayer und Paër, untergeordnete Talente, deren Opern mitunter für gediegen ausgegeben werden, während sie blos geistlos und langweilig sind. In dieser sanften süßen Melodien-Siesta aufgewachsen und gebildet, begann Pacini seine ersten öffentlichen Versuche, als fast gleichzeitig Ros-

sini mit seinem erstaunlichen Reichthum und einer blendenden neuen Manier hervortrat.

Rossini's Styl wirkte bald mächtig auf Pacini ein, wie dessen in den Zwanzigerjahren geschriebene Opern beweisen. Allein auch an Rossini's Süßigkeiten hatte man sich bald übersättigt; es tauchte der elegische Bellini wie ein Schwan an die Oberfläche, und vom Jahre 1831 an erblich in Italien jeder neuere oder ältere Stern vor der *„Norma"* und *„Sonnambula"*. Mehr an die ältere, einfache Schule des *bel canto* anknüpfend, hatte Bellini's Styl vielleicht eine natürlichere Verwandtschaft mit Pacini's Anlage, als das Feuerwerk der Rossini'schen Musik; gewiß ist, daß Pacini's spätere Werke von Bellini'schen Gedanken und Redensarten wimmeln. Die *„Saffo"* bietet handgreifliche Beispiele. Bellinisch sind die weichen, mitunter edlen, ausdrucksvollen Cantilenen, Bellinisch die Trivialität aller muntern, festlichen Stücke, der meisten Ritornelle und Dialoge. Dazwischen fehlen auch starke Rossini'sche Reminiscenzen nicht, wie das Hauptmotiv des zweiten Finales (*„Non è Dio"*), kleinerer Dinge zu geschweigen. In der Instrumentirung wechseln Leerheit und roher Lärm. Daß gleich der erste Act (der olympische Sängerwettkampf) mit türkischer Musik auf der Bühne beginnt, und im zweiten Act die alten Griechen Faon's Vermälung mit einer Militärbande feiern, ist bezeichnend. Das poetische Element im Orchester wird durch eine Beschäftigung der Harfe gewahrt, wie sie uns so unausgesetzt nicht wieder vorgekommen ist. Als Ganzes hinterläßt *„Saffo"* den Totaleindruck einer geschickt gemachten, edle und triviale Elemente bunt durcheinandermischenden Arbeit eines nicht unberufenen, aber unselbständigen Talentes zweiten Ranges.

Auch Donizetti war im ernsten Genre doch nur ein Talent zweiten Ranges, aber er hat einzelne Höhepunkte erreicht (wie in der *„Lucrezia"*, *„Favorita"*, *„Sebastian"*), die eines modernen Componisten vom ersten Rang würdig sind. So hoch erhebt Pacini sich nirgends. Er erreicht in seinen besten Momenten Wirkungen, wie sie eben Temperament, Sinn für Wohlklang, geschickte Aneignung und vor allem die zweifellose, sichere Technik der italienischen Oper zusammen hervorbringen können. Wenn Schiller's Wort von der „gebildeten Sprache, die für dich dichtet und denkt", irgendwo vollständig auf die Musik paßt, so ist dies in der italienischen Oper der Fall. Dünkt uns Deutschen diese conventionelle Sprache, mit welcher ein italienischer Componist sich halbe Acte hindurch behelfen kann, auch manchmal das Gegentheil von „gebildet", in Italien ist sie ohneweiters recipirt und bleibt jedem Maestro gewährt, der ein Halbdutzend wirksamer eigener Gedanken hineinzuflechten versteht. Diese herkömmliche Technik der italie-

nischen Oper handhabt Pacini, als vielerfahrener Practiker, natürlich mit großer Sicherheit; er weiß namentlich größere Ensembles breit und übersichtlich anzulegen und in wirksamer Steigerung zu effectvollem Schluß zu führen. Dahin gehört vor Allem das zweite Finale, wo auch der Dichter durch eine höchst wirksame Situation dem Compnisten in die Hände gearbeitet hat.

Ueberfliegen wir rasch den musikalischen Verlauf der Oper, so erinnern wir uns zu Anfang einer unzweifelhaft ordinären Baß-Arie (des Oberpriesters), dann einer „dramatischen Scene“ Saffo's, deren irgendwo gestohlene dankbare Cantilene: *„E pur fra delizie“* Verdi später gestohlen hat (Vergeltung muß sein); endlich bringt das Finale eine schwungvoll auf *Ges* einsetzende Melodie Saffo's voll süßer Schwärmerei und Leidenschaft, ein Anfang, nach welchem der folgende Allegrosatz abfällt. Der Inhalt dieses ersten Actes ist nicht viel mehr, als eine Auseinandersetzung zwischen Saffo und Faon, der sie um der geliebteren Climene willen verläßt. Der zweite Act führt uns in das Gemach Climene's, die sich zur Hochzeit schmückt; es versteht sich, daß ihre Zofen dazu einen kindisch-trivialen Chor anstimmen. Climene's Arie ist im Andante flach und süßlich, im Allegro von kunstreiterlicher Gemeinheit. Die ganze große Kunst der Artôt gehört dazu, dies Musikstück gefällig zu machen. Es folgt ein Duett zwischen Saffo und Climene, die um ihre Nebenbuhlerschaft nicht wissen. Sehr hübsch ist der Andantesatz in *Ges-dur,* eine jener Gesangstellen, die, ohne gerade originell zu sein, doch die eigenthümliche Schönheit der italienischen Musik, – im allgemeinen möchten wir sagen, – selbst dem Verstocktesten vor Augen führt. Ein lebhaft gemeiner Zwischensatz überleitet in ein noch lebhafteres und gemeineres Allegro. Philologische Zuhörer dürften hier Horaz' Ausspruch von der in einen schuppigen Fischschweif ausringelnden schönen Frau citiren, – ein Hauptparagraph in der *„ars poetica“* der modernen italienischen Oper. Die Sängerinnen Artôt und Barbôt haben dies Allegro gestrichen und es durch einen Duettsatz aus Donizetti's *„Maria Padilla“* ersetzt, der wenigstens eleganter und wirksamer klingt als der Pacini'sche. Ein höchst alltägliches Ballabile eröffnet die Hochzeitsfeier; Climene führt Saffo ein (schon wieder die läppische Sechzehntelfigur im Orchester, mit den frech lachenden Terzen!) und wir stehen an dem Andante des zweiten Finales, das ohne hervorstechende Originalität oder Kraft der Erfindung, doch durch den schönen breiten Fluß des Gesanges, durch wohllautende Fülle und treffliche Steigerung auf das günstigste wirkt. Nach längeren Wechselreden zwischen den vier Hauptpersonen (natürlich wieder mit den stakkirten Sechzehnteln und frechem

Terzengelächter im Orchester) stürzt Saffo den Altar um. Eine energisch vorwärts drängende Stretta, aus welcher Saffo's refrainartig wiederholtes: *„Non è Dio, no, no!"* wie ein leidenschaftliches Auge herausfunkelt, schließt effectvoll den zweiten Act. Der dritte beginnt mit einer über die Schablone gepinselten „dramatischen Scene" Saffo's, in deren Gesang sich aus dem Innern einer Höhle *„con profetico spirito"* (!) ein Chor begeisterter Salamimänner mischt. Saffo wird nun plötzlich als die todtgeglaubte Tochter des Oberpriesters, als Climene's Schwester erkannt, – ein unerwartetes Motiv der Handlung, dessen Nothwendigkeit wir nicht verstehen. In einer Arie von lächerlicher Gemeinheit äußert der Oberpriester seine Verzweiflung; Saffo tröstet ihn in gleicher Münze. Da der Tenor bisher keine Arie zu singen hatte, thut er es jetzt; die Arie geht wiederholt bis ins hohe *des* und *es*, und ist fürchterlich. Ein Klagechor der Priester läßt sich vernehmen; Saffo bereitet sich vor allem Volke lange und ganz ungehindert zum Selbstmord vor, und vollzieht ihn endlich in lustigster Weise. Mit einem Bravour-Allegro, das wir kaum wagen würden, auf einer Turner-Landpartie aufspielen zu lassen, stürzt sich endlich die berühmte Odendichterin ins Meer. Wenn sie bei dieser Gelegenheit die Partitur mitgenommen hätte, würden wir ihren Tod leichter tragen. Der dritte Act der *„Saffo"*, der schwächste von allen, ist die echte italienische Fabriksmusik; wer seine Kinder im Haß gegen die wälsche Oper erziehen will, führe sie zu diesem Act ins Theater.

Weßhalb man so viel Zeit und Mühe aufwendete, diese Oper (welche allen Mitwirkenden, außer Frau Barbôt, fremd war) neu einzustudiren, ist uns schwer erklärlich. Es war doch vorauszusehen, daß die *„Saffo"* es nicht über die dritte Vorstellung bringen werde. Wenn es sich schon um eine *„Saffo"* handelte, dann hätten wir weit lieber jene von Gounod gehört. Eine Vergleichung beider Opern ist nicht uninteressant. Die französische *„Saffo"* zählt auch nicht zu den Meisterwerken; es fehlt Gounod (dessen Talent sich später im „Faust" allerdings reicher entfaltet hat) an genialer Erfindung und an Gestaltungskraft im Großen. In den Massenwirkungen (wie im zweiten Finale) ist ihm Pacini's *„Saffo"* überlegen, abgesehen von den formalen Vortheilen, welche die sichere, wirksame Technik des Italieners vor der mehr subjectiven, experimentirenden des Franzosen mitunter gewährt. Wie hoch überragt hingegen Gounod's Oper die Pacini'sche an Geist und Feinheit, um wie viel zarter empfunden und vornehmer ausgedrückt ist hier Alles! Bemerkenswerth, wenngleich nicht durchweg nachahmungswürdig, ist die französische Auffassung des Sujets gegenüber der italienischen. Während das italienische Libretto Cammerano's sich auf die einfache Liebes- und Eifersuchtsgeschichte beschränkt, geht bei Emil

Augier (Gounod's Textdichter) eine politische Intrigue als Parallelhandlung nebenher. Augier hat sich die Figur des berühmten Odendichters und Tyrannenhassers Alkäos nicht entgehen lassen.*) Seine Oper beginnt mit dem Sängerwettstreit bei den olympischen Spielen. Alkäos, an seiner Kunst nur die revolutionirende Kraft schätzend, singt von Freiheit und Befreiungswuth. Der Beifall, den sein politisch Lied findet, läßt ihn voreilig auf die thatkräftige Unterstützung des Volkes hoffen. Saffo folgt mit einer Liebeshymne und erregt noch lauteren Jubel. Zu ihr fühlt sich Faon nun unwiderstehlich hingerissen, der bisher zwischen der ältern Neigung zur schönen Glycere und dem neuen Interesse für die Dichterin schwankte. Faon's zweideutiger Freund Pytheas bezeichnet anfangs diesen Conflict mit den etwas ironischen Worten:

„De toi l'une est aimée et l'autre voudrait l'être,
De là dans ton esprit grande perplexité;
Car l'une a le génie et l'autre la beauté.“

Der italienische Poet läßt die Schönheit siegen und vereinigt Faon mit Glycere; der Franzose entscheidet sich für das Genie und den Ruhm: um Saffo's willen schüttelt Faon seine Liebe zu Glyceren wie einen Traum ab. Glycere übernimmt nun die – sonst überall Saffo zugetheilte – Rolle gekränkter, bis zur Vernichtung leidenschaftlicher Eifersucht. Faon, der über die Liebe die Politik nicht vergessen hat, wird von den Verschwornen zum Vollstrecker des Attentats auf Pittacus bestimmt. Durch eine Unvorsichtigkeit der Verschwornen gelangt Glycere in den Besitz des Geheimnisses und benützt es, um Saffo gewaltsam von Faon zu trennen. Sie droht, Faon sofort dem sichern Tode auszuliefern, wenn Saffo ihr nicht schwört, Faon zur Flucht zu bestimmen, ihn nicht zu begleiten und niemals Glycere's Einmischung zu verrathen. Saffo leistet den Schwur, um den Geliebten zu retten; dieser, empört über Saffo's Weigerung, seine Flucht zu theilen, nimmt ohneweiters Glycere mit. Die Intrigue des jungen Mädchens ist gar zu häß-

*) Alkäos aus Mitylene (611 vor Ch. G.) liebte seine berühmte Landsmännin Sappho ohne Erwiderung; er vertauschte die Leier mit dem Schwert und ging nach Egypten. Seine Sappho, die berühmte lesbische Dichterin, die in Sicilien in der Verbannung starb, wird irrigerweise meist mit der spätern Sappho von Erebos verwechselt, welche, der Sage nach, sich aus verzweifelnder Liebe zu Phaon vom leukadischen Fels ins Meer gestürzt hat. Die Verwechslung oder Identificirung dieser beiden Sapphos ist natürlich ein gutes Recht des Poeten, das auch von dem französischen wie von dem italienischen Librettisten ausgeübt wird.

lich. Einer Saffo, die an Charakter, an Geist und Ruhm ihre Umgebung hoch überragt, glaubt und vergibt man die äußerste That gekränkter Liebe. Wenn aber ein schönes Nichts, wie Glycere, wenn *„la beauté sans le génie“* zur Megäre wird, so fühlen wir von solcher Leidenschaft ohne Größe uns im Innersten verletzt. Saffo darf sich gegen Faon nicht rechtfertigen; schweigend wie Euryanthe trägt sie den Verdacht, die Verwünschungen ihres Geliebten. Die Verschwornen mit Alkäos, Faon und Glycere versammeln sich Nachts am Meeresstrand, zur Flucht bereit. Man sieht ihr Schiff absegeln; Saffo bleibt allein, ihnen nachblickend, auf dem Felsenriff zurück. Sie ergreift zum letztenmale die Lyra und singt zwei einfache, in tiefe Schwermuth getauchte Stanzen. Mit dem Schiff, das den ungetreuen Geliebten für immer entführt, ist für Saffo auch jede Lebenshoffnung, jede Lebensmöglichkeit verschwunden. Was noch folgt, ihr freiwilliges Ende, ist kein neues Spectakelstück, es ist nur das letzte Ausklingen des verheerenden Sturmes; nichts weiter, um ein Bild Hebbel's zu brauchen, als das Zuriegeln der Kammerthür vor dem letzten Schlafengehen. Diese Schlußscene bei Gounod ist von großer poetischer Schönheit. An den milden, feierlichen Ernst, der darüber schwebt, darf man nicht denken, wenn man die triviale Bravour-Arie hört, mit welcher Pacini's Saffo sich in den Tod kokettirt.

Die heutige Aufführung der *„Saffo“* im Hofoperntheater hatte einen ziemlich günstigen Erfolg. Die Saffo der Madame Barbôt, eine der edelsten Gestalten, die uns auf der Bühne begegnet, sprühte von Geist und Leidenschaft. Keine gewöhnliche Schauspielerin wird ihr diesen Charakter nachbilden, viel weniger könnte ihn ein halbes Talent so ausstellen. Daß Frau Barbôt's bescheidene Stimmmittel diesmal auch noch unter dem Einfluß einer kaum überstandenen Halsentzündung litten, wurde uns eigentlich nur in der auch in der Auffassung etwas überkünstelten Schlußarie fühlbar. Die Rolle der Climene steht an Umfang und Inhalt im Schatten gegen Saffo, und gibt mehr der Bravoursängerin als der dramatischen Künstlerin Gelegenheit zur Auszeichnung. Fräulein Artôt sang die Rolle mit so glänzender Virtuosität, dabei so maßvoll und anmuthig, daß sie vom Publicum nicht minder als Frau Barbôt ausgezeichnet wurde. Signor Pardini ist ein ehrenwerther Sänger, dessen Leistung niemand verletzt, Viele erheitert, niemand hingerissen hat. Die hochliegenden Stellen des (für Fraschini geschriebenen) Faon hatte Pardini weislich zugestutzt; die Arie im dritten Act schenkte er uns. Signor Saccomano sang den Oberpriester Alcantro roh; nur ein Sänger ersten Ranges (wie einst Badiali) vermag aus der Rolle etwas zu schaffen. Herr Dessoff dirigirte die gut ausgestattete Oper mit rühmenswerther Energie.

Presse, 2. 6. 1864

Die italienische Opernsaison.
(Rückblick. – Schlußvorstellung.)

Ed. H. Die Abschiedsvorstellung der italienischen Sänger im Hofoperntheater hat gestern (31. Mai) unter reichlichem Beifall, unter Blumen- und Kränzewerfen stattgefunden. Außer den bereits abgereisten Mongini und Barbôt, wirkten alle Künstler in dem nur allzu langen Potpourri mit, das üblicherweise den Schluß der Saison bildete. Nachdem für das nächste Frühjahr eine italienische Saison bereits genehmigt und angeordnet ist, dürfte manche Bemerkung über die jüngste Vergangenheit möglicherweise der Zukunft zu statten kommen.*)

Die abgelaufene Stagione gehörte nicht zu den vorzüglichsten, noch weniger kann man sie den mittelmäßigsten beizählen. Der Erfolg, im Großen und Ganzen genommen, war ein anständiger, der Antheil des Publicums ein recht lebhafter. Einige vorzügliche Gesangskräfte und einige sehr gelungene Vorstellungen zierten das Repertoire. Im Verlaufe von 52 Vorstellungen wurden vierzehn verschiedene Opern gegeben, (*„Ballo in Maschera"*, *„Rigoletto"*, *„Traviata"* und *„Trovatore"* von Verdi; *„Otello"*, *„Barbiere"* und *„Mosè"* von Rossini; *„Lucia"*, *„Don Pasquale"*, *„Figlia del Reggimento"* und *„Favorita"* von Donizetti; *„Norma"* und *„Sonnambula"* von Bellini, *„Saffo"* von Pacini) wozu noch am letzten Abend ein größeres Fragment aus Donizetti's *„Lucrezia Borgia"* hinzukam. Der finanzielle Erfolg der Stagione war ein günstiger; trotz der hohen Gagen der meisten Mitglieder ergab sich ein Reinertrag von mehreren Tausend Gulden und wurde die für die deutsche Oper systemisirte Subvention nicht ins Mitleiden gezogen. Als einen negativen Vorzug schätzen wir auch die gegenwärtige Einschränkung der italienischen Saison auf zwei Monate, statt des früher üblichen

---

*) Zwischen dieser und der letzten italienischen Saison am Hofoperntheater liegt eine Pause von fünf Jahren. Eine doppelt so lange Unterbrechung folgte unmittelbar der glänzendsten Epoche italienischer Musik in Wien in den Zwanzigerjahren; erst mit 1835 begegnen wir wieder der regelmäßigen italienischen Frühlingssaison im Hofoperntheater. Nach den Märztagen 1848 wurde, unter dem Eindruck des Krieges in Italien, die Wiederaufnahme der italienischen Sänger eine politische Unmöglichkeit; schon im Jahre 1851 kehrten diese jedoch wieder, um nach dem Jahre 1859 abermals von Nachwirkungen eines italienischen Krieges ferngehalten zu bleiben. Daß jetzt, im Jahre 1864, das Hofoperntheater wieder eine italienische Saison einführt, ist wol zunächst dem Vorgang des Wiedener- und des Carltheaters zuzuschreiben.

Vierteljahres. Eine italienische Oper in Deutschland bleibt doch nur ein ästhetischer Leckerbissen, und daran ersättigt man nur allzu schnell.

So ungerecht es wäre, der abgelaufenen Saison jede Anerkennung zu versagen, so trifft sie doch eine Reihe schwererer und leichterer Vorwürfe. Unsere Bedenken treffen theils das Repertoire, theils die engagirten Kräfte, theils endlich die Verwendung dieser Kräfte.

Einige Engagements waren gänzlich überflüssig, so des Herren Pardini, Saccomano, Pandolfini, Cornago, der Damen Cash-Pollini und Ciaschetti (oder Lemaire). Herr Pandolfini, ein stimmbegabter, aber widerwärtig manierirter Sänger, sang nur zwei Partien, von denen die eine (Germont in *„Traviata“*) füglich Bartolini, die andere (König Alfons in der *„Favorita“*) Everardi oder Bartolini hätte übernehmen können und sollen. Für ebenfalls nur zwei Rollen (den Alcandro in *„Saffo“* und den zur Unscheinbarkeit zusammengestrichenen Jago in *„Otello“*) war Herr Saccomano engagirt; das Publicum hätte ihm auch diese beiden Gräuelthaten gern erlassen. Der ehrwürdige Tenorist Pardini war für zwei Monate engagirt, um nur in drei Rollen (Sever, Otello, Faone) aufzutreten, in welche sich Graziani und Mongini ohne Ueberbürdung hätten theilen können. Daß dieser greise Athlet überall unfreiwilliger Buffo war, und daß er für die Zukunft eine Unmöglichkeit ist, bedarf keiner weiteren Wiederholung. Die drei für Alt- und Mezzo-Sopranpartien engagirten Damen Cash-Pollíni, Ciaschetti und Lemaire erwiesen sich sämmtlich als ganz ungenügend; für die Summe ihrer allerdings nicht glänzenden Gagen hätte man eine tüchtige Altistin gewonnen. Frau Cash war überdies nur in einer kleinen Rolle beschäftigt (Königin in *„Mosè“*), welche Fräulein Dillner ebensogut bewältigt hätte. Ein sechster Sänger, der uns überflüssig schien, war der biedere Losleger Cornago, dessen drei Partien (Raimondo in *„Lucia“*, Comthur in der *„Favorita“*, Samuele im „Maskenball“) dem wenig beschäftigten Angelini nicht geschadet hätten. Es waren somit für den Bedarf der Stagione zu viele Sänger engagirt, Sänger, welche dem Ensemble theils geringsten Nutzen, theils positiven Nachtheil zufügten. Herr Director Salvi kennt die Oper in Italien besser als wir, und weiß daher, daß die Sänger dort während der Stagione tüchtig zu arbeiten gewohnt sind. Man pflegt in Italien nicht vier erste Tenoristen, vier erste Baritons etc. zu engagiren, sondern begnügt sich mit zweien, welche dann nicht eben geschont werden. Daß italienische Sänger ersten Ranges keinen Anstand nehmen, für ihre hohen Gagen mitunter auch eine kleinere Rolle zu übernehmen, das beweisen Everardi und Angelini, die in Petersburg die Partien der Herren Cornago und Milesi im „Maskenball“ u. dgl. sangen.

Als Künstler ersten Ranges können wir von den diesjährigen Mitgliedern nur Fräulein Artôt und Herrn Everardi, dann Frau Barbôt und Herrn Graziani anerkennen, wobei wir obendrein davon absehen müssen, daß die Stimmmittel Graziani's ziemlich verblüht, die der Barbôt auf ein Minimum reducirt sind. Es ist doch ein großes Mißverhältniß, wenn von vier ersten Sängerinnen keine einzige durch ein großes, kraftvolles Organ glänzt. Wir kommen von den „überflüssigen" Sängern auf die „ungenügenden" zu sprechen. Ungenügend ist Madame Volpini für Partien ersten Ranges, wie Lucia und Sonnambula. Stimme und Kunstfertigkeit dieser niedlichen Sängerin sind unbedeutend, ihr Spiel gleich Null. In leichten, heitern Partien hilft ihr das Gefällige ihrer Erscheinung und eine gewisse natürliche Leichtigkeit des Gesangs; ihre dramatische Begabung besteht darin, hübsche Augen und einen freundlichen Mund zu besitzen. Signora Lotti war niemals eine große Sängerin, noch weniger eine gute Schauspielerin. Was sie leistet, ist aber jederzeit von einer Ehrlichkeit und Anständigkeit, daß man nur ungern die Stimme gegen sie erhebt. Die Zeit ist grausam gegen sie gewesen, sollen wir es auch noch sein? Täuschen möge man sich nur darüber nicht, daß Madame Lotti niemals zu enthusiasmiren, höchstens zu genügen vermag, daß ihr Wieder-Engagement somit sich nur aus dem Titel einer *„grande utilité"* empfiehlt. Von den Tenoristen machte Herr Mongini einen sehr gemischten Eindruck, einen unkünstlerischen jedenfalls; der gegenwärtig auch über Italien hereinbrechende Mangel an umfangreichen kräftigen Bruststimmen macht ihn im Werth steigen. Ganz ungenügend war hingegen Herr Guidotti als *Tenore di grazia* und Spieltenor; wir hoffen, seine heisere Stimme und sein unbeschreiblich hölzernes Spiel in Zukunft zu entbehren. Auch Herr Fioravanti leistet bei dem rührendsten Eifer nicht entfernt, was man am Hofoperntheater von einem ersten Buffo zu verlangen berechtigt ist. Die komischen Opern, die Guidotti und Fioravanti zusammen darstellten, zählen nicht zu aufregenden Erinnerungen.

Betrachten wir die diesjährigen Kräfte als eine gegebene Voraussetzung, als die Summe, mit welcher man rechnen mußte, so ist nicht zu verhehlen, daß man damit hätte besser rechnen können. Einige auffallend verfehlte Besetzungen wurden bereits erwähnt; es schien mitunter, als scheute man nicht den Ruin einer Vorstellung, blos um darzuthun, man habe einen Pardini oder Saccomano nicht umsonst angestellt. Künstler wie Fraschini, Carrion und Giuglini hatten es nicht verschmäht, den Ernesto im *„Don Pasquale"* zu singen; warum mußte die hübsche Rolle hier Herrn Guidotti zum Opfer fallen? Wenn man Angelini besaß, warum

gab man ihm nicht die Baßpartien in der *„Favorita“*, in der *„Lucia“*? Wenn man Fräulein Artôt (die in jeder Hauptrolle das Theater füllte) für die *„Sonnambula“* und *„Don Pasquale“* dadurch freimachen konnte, weßhalb gab man nicht die zweiten Rollen in *„Saffo“* und *„Norma“* der Volpini? Fräulein Artôt sang aus ihrem Repertoire aus 20 Rollen nur fünf, darunter zwei unbedeutende (Climene und Adalgisa) und zehnmal die Rosina! Der treffliche Everardi wurde viel zu wenig beschäftigt, und erhielt nur drei Rollen (Barbier, Pharao, Malatesta). Diese Beispiele, die leicht um ein Beträchtliches zu vermehren wären, zeigen deutlich genug, daß die Direction von den hervorragenden Künstlern, die sie besaß, nicht den richtigen Gebrauch zu machen verstand. Kaum einer einzigen Vorstellung entsinnen wir uns, die ein durchaus vortreffliches Ensemble geboten hätte, obwol man viele davon leicht hätte ganz vorzüglich besetzen können. Daß wir unerhebliche Flecken gern übersehen, und von übertriebenen Anforderungen weit entfernt sind, glauben wir in unserer Besprechung aller besseren Vorstellungen bewiesen zu haben; diese verhältnißmäßig besten waren: „Der Barbier“, „Traviata“, „Mosè“ und der „Maskenball“.

Wir sind von dem Standpunkte ausgegangen, und es scheint uns für die Errichtung italienischer Stagiones in Deutschland der einzig mögliche, daß man in solchen Stagiones Ausgezeichnetes hören will. Schon der materielle Maßstab des höheren Preises berechtigt dazu; in künstlerischer Hinsicht ist es überdies von bedenklichen Folgen, wenn man sich in Deutschland das dürftige italienische Repertoire in mittelmäßigen Darstellungen gefallen läßt. Für eine italienische Oper in Deutschland wird die oftgehörte Entschuldigung unzureichender Kräfte „man habe keine bessern“, keine sein, denn in diesem Fall muß und soll man keine Stagione geben. Eine italienische Oper „um jeden Preis“ halten wir für einen argen Irrthum. Behelfen muß man sich in Italien, wir in Deutschland wollen ausgezeichnete Italiener oder gar keine hören. Deshalb dürfte uns gestattet, ja geboten sein, unsere italienischen Gäste an dem Maßstab der Vortrefflichkeit zu messen.

Ist eine italienische Truppe versammelt, die in ihrer Gesammtheit nicht so glänzend ist, daß ihre Zauberstimmen allein auch die verblaßteste Oper neu zu vergolden vermöchten, dann gibt es nur Ein Aushilfsmittel: die Auffrischung des Repertoires. Man muß durch Werth und Neuheit der Opern selbst wirken. In diesem Punkt ist uns die Direction sehr viel schuldig geblieben. Sie brachte eine einzige Novität, Verdi's *„Ballo in Maschera“*, eine Oper, die zu den besseren Arbeiten des musikalischen Beherrschers von Italien gehört, und mit Erfolg die Runde durch Europa

gemacht hat. Gründe genug, der triftigsten ästhetischen Bedenken ungeachtet, die Novität vorzuführen. Ja, man hätte überdies statt der abgespieltesten Opern Verdi's dessen „Sicilianische Vesper" bringen können, die ins italienische Repertoire, nicht ins deutsche gehört, und die in italienischer Aufführung hier neu und interessant gewesen wäre. Endlich zwingt die Armuth an neuen italienischen Opern noch immer nicht zu so langweiligem Festkleben an den alten. Die italienische Oper ist längst aus ihrem rein nationalen Standpunkt heraus auf einen kosmopolitischeren getreten; die italienischen Bühnen in Paris, London, Petersburg können nicht existiren, wollten sie sich auf ursprünglich Italienisches beschränken. Auch hier hätte man das Repertoire in diesem Sinn erweitern können. Deutsche Opern italienisch zu hören, wird hier allerdings niemand verlangen, obgleich z. B. „Martha" überall zu den besten Vorstellungen der Italiener gehört. Besser läßt sich schon das französische Repertoire nützen. Nehmen wir beispielsweise den von den Italienern mit Vorliebe gegebenen „Faust" von Gounod. Hätte es nicht dem Wiener Publicum ein größeres Interesse geboten, die Barbôt (oder Artôt), Graziani (oder Mongini) und Everardi in ihren gepriesenen Rollen als Gretchen, Faust und Mephisto zu sehen und mit unseren Künstlern zu vergleichen? Chor und Orchester haben die Oper inne, die ganze Ausstattung ist vorhanden. Der Einwand, die Direction wolle nicht Opern aus dem deutschen Repertoire entnehmen, ist keiner Erwiderung werth, da man ja auch mit „Lucia", „Rigoletto", „Trovatore" etc. kein Aufhebens machte.

Die Cardinalsünde des Repertoires bleibt jedoch, daß nicht Eine Oper von Mozart oder Cimarosa gegeben wurde. Wer sich der trefflichen italienischen Darstellungen des *„Don Giovanni"*, *„Nozze di Figaro"*, *„Così fan tutte"* und *„Matrimonio segreto"* erinnert, – und wer erinnert sich nicht mit Freuden daran? – der wird diese Unterlassungssünde kaum begreiflich finden. Der glückliche Umstand, daß drei Meisterwerke Mozart's in italienischer Sprache für italienische Sänger geschrieben sind, sollte doch jedem Impresario in Deutschland als Fingerzeig des Himmels gelten. Am Wiener Hofoperntheater halten wir diese Aufführung einfach für eine Pflicht. Es ist eine Pflicht, deren Erfüllung überdies sich jedesmal gelohnt hat. Glaubte doch selbst Merelli im Carltheater, mit einem unvorbereiteten Chor und Orchester unter unsäglichen Mühen dieser Forderung genügen zu müssen, und gab den *„Don Giovanni"*. Von künstlerischen Motiven abgesehen, die doch hier niemals ganz fehlen sollten, müßte die einfachste geschäftliche Erwägung den Director erinnern, welche große Zahl von Musikfreunden Verlangen trägt, die italienischen Sänger zu hören, aber sich nicht ent-

schließen kann, deshalb eine Verdi'sche oder Donizetti'sche Oper zu besuchen. Die Gelegenheit, die Italiener in einem classischen Werk zu hören, zieht eine Menge andächtiger Besucher ins Theater, die sonst nie in die italienische Oper gehen. Die Erfahrung hat gelehrt und wird es jederzeit lehren, daß man mit einer beliebigen Anzahl Vorstellungen des *„Don Giovanni"* vollere Häuser erzielt, als wir heuer bei der *„Lucia"*, *„Sonnambula"*, *„Rigoletto"* etc. gesehen haben. Wenn man aber Mozart trotzdem nicht einmal des finanziellen Vortheils wegen aufführt, so sieht dies ja geradezu aus wie ästhetischer „böser Vorsatz"!

Zum Schluß haben wir noch ein ernstes Bedenken anderer Art auszusprechen; es betrifft die Verwendung der jungen Eleven der „kaiserlichen Opernschule" im Theaterchor. Man hat sich mit Recht an den frischen Stimmen und jugendlichen Erscheinungen erfreut, welche während der italienischen Saison unsern bemoosten Damenchor schmückten. Namentlich im „Maskenball", *„Mosè"*, *„Favorita"* und *„Saffo"* strahlten die durch die Opernschülerinnen verstärkten Chöre in wohlthuender Kraft und Frische. Daß diese Verwendung den Opern sehr zu statten kam, unterliegt keinem Zweifel, es fragt sich nur, ob sie auch den jungen Mädchen zu statten kommt. Und dies dünkt uns keine Nebensache. Zweck und Aufgabe der kaiserlichen Opernschule wurde doch officiös dahin präcisirt, „für den deutschen Kunstgesang überhaupt und für die Oper insbesondere einen kräftigen und in jeder Richtung ausgezeichneten Nachwuchs von Künstlern und Künstlerinnen heranzubilden". (K. k. Wiener Zeitung vom 30. November 1862. S. 1646.) Es ist aber ein alter, fast ausnahmsloser Erfahrungssatz, daß aus Choristen niemals gute Solosänger werden. Junge Stimmen für den Kunstgesang ausbilden und junge Stimmen im Theaterchor vernutzen, das scheinen uns doch zwei verschiedene Dinge zu sein.*)

Monate vor Eröffnung der italienischen Saison plagten sich bereits die Eleven der Hofopernschule mit dem Studiren der Chöre; im Verlaufe der Saison (die *„Favorita"* mußten sie in acht Tagen bewältigen) wuchs die Aufgabe natürlich immer mehr. Wir fragen nun, sind Chöre von Verdi und Donizetti ein geeigneter Lehrstoff für angehende Künstlerinnen? Ist die

*) Auch die Besetzung kleiner, sogenannter Vertrautenrollen mit jungen Anfängerinnen scheint uns ein Mißgriff. Zu solchen Rollen gehört keine jugendliche Stimme, sondern Theater-Routine. Eine Anfängerin kann darin nichts lernen, sich in keiner Weise hervorthun (was ihr oft mit dem kleinsten Liedchen gelänge), aber sie kann, ob ihrer Ungeschicktheit ausgelacht, für immer entmuthigt und discreditirt werden. Auch diesmal wurde Norma's Zofe, Violetta's Kammermädchen etc. sehr hart behandelt; nicht die ängstliche junge Anfängerin trifft die Schuld, sondern den Director, der sie an einen solchen Platz gestellt.

Ueberhäufung mit practischem, mitunter anstrengendem Theaterdienste vereinbar mit den Gesetzen eines methodischen, gesammelten Studiums? Ist endlich der fortwährende Aufenthalt auf der Bühne und zwischen den Coulissen – man denke an die zahlreichen Proben – ein besonders empfehlenswerthes pädagogisches Bildungsmittel für junge Mädchen? So lange man uns nicht eines Bessern belehrt, müssen uns einige Zweifel darüber gestattet sein, ob ein Choristendienst, wie der der zwei letzten Monate, sich vollständig mit der methodischen Ausbildung, ja mit der allseitigen Schonung und Fürsorge vertrage, deren der Anfänger bedarf. Wir haben die Gründung der Hofopernschule, dieses neuen Zeichens echt kaiserlicher Kunstliebe und Munificenz, mit Freuden begrüßt. Deshalb bringen wir einen Punkt zur Sprache, an welchem die schöne Idee dieses Instituts sich selbst untreu zu werden droht. Wir möchten in der kaiserlichen Opernschule wirklich eine „Musterpflanzstätte für Gesangskünstler“ sehen, wie sie es versprach, und nicht eine Windlade, die lediglich dafür zu sorgen hat, daß unserm Theaterchor der Athem nicht ausgehe.

Neue Freie Presse, 2. 9. 1864

Musikalische Briefe.

I.

(Neue Errungenschaften: die kaiserliche Opernschule.)

Ed. H. Sie haben sich mehr als einmal mit mir der Fortschritte erfreut, welche das öffentliche Musikleben Oesterreichs in den letzten zehn Jahren gemacht hat. Auch weiß ich Sie einverstanden, wenn mein Essay über die Geschichte des Wiener Concertlebens (in den drei letzten Bänden der „Oesterreichischen Revue“) das Jahr Achtundvierzig als den Punkt bezeichnet, von welchem bei uns auch im musikalischen Gemeinwesen eine neue Aera datirt. Wien hatte bei all’ seinem Tonreichthum doch auch auf diesem Gebiet „vormärzliche“ Zustände, die zum großen Theil in dem allgemeinen Charakter unserer damaligen Bildung, namentlich in der Isolirtheit derselben ihre Erklärung finden. Der Gedanke des geistigen Zusammengehens Oesterreichs mit Deutschland, welcher in Wien die ganze Märzbewegung durchdrang, machte sich sofort auch auf musikalischem Gebiete geltend. Man wandte sich mit Heftigkeit von der allzulang bevorzugten italienischen Musik ab und der deutschen zu; man brach mit dem einseitigen Cultus der Vergangenheit und öffnete den Fahnenträgern der modernen Ideen

die Pforten. Nachträglich beeilte man sich, von den geistigen Processen Kenntniß zu nehmen, welche sich in Deutschland auch in musikalischen Dingen vollzogen hatten. Auf Grund dieser Anschauungen trachtete man, endlich das Concertwesen, welches bei uns doch nur die zweite Rolle neben dem Theater gespielt, in größerem Styl zu organisiren, zu befestigen und nach allen Dimensionen zu erweitern. Die Keime von 1848 gingen allerdings nicht so schnell auf, sehr allmälig folgte den revolutionirenden Ideen die reformirende That. Die nächsten Jahre waren eine Periode mühsam vorbereitenden, mitunter lästig zögernden Uebergangs. Allein in stetigem Fortschritt traten nach einander die Errungenschaften unsers Musiklebens hervor, auf deren Besitz wir jetzt stolz sind: die Reorganisation des Conservatoriums und die glänzende Reform der „Gesellschaftsconcerte", Hellmesberger's Quartettsoiréen, die Wiederaufnahme der „Philharmonischen Concerte", die neuen Pflegestätten des Chorgesangs und der geistlichen Musik „Singverein" und „Singakademie" etc. etc. Das sind Resultate, die nicht nur offen vorliegen, sondern sich alljährlich immer wieder neu in Scene setzen.

Neben und nach diesen Errungenschaften ist auch die allerneueste Zeit nicht unthätig stehen geblieben. Seit Kurzem sind wir im Besitz einiger Einrichtungen, die allerdings nicht so augenfällig, sondern mehr aus dem Hintergrund, aus zweiter Hand wirken, die aber trotzdem volle Beachtung verdienen. Der musikalische Geschichtschreiber der Jahre 1862, 1863 und 1864 wird namentlich drei bleibende Institutionen hervorheben, welche, verschieden in ihrer Tendenz und Tragweite, doch Merksteine unserer künstlerischen Entwicklung bilden: die Gründung einer kaiserlichen Opernschule, die Einführung der Normalstimmung und die Systemisirung jährlicher Künstlerstipendien. Eine vierte neue Einrichtung pädagogischer Tendenz dürfte in Kurzem hinzutreten: die Einführung musikalischer Prüfungscommissionen für Inhaber öffentlicher Musikschulen und Musiklehrer an Staatslehranstalten.

Ich sehe Sie bedenklich lächeln, indem ich mit unserer „Opernschule" anhebe und diese geheimnißvolle Sphynx in die Reihe unserer „Errungenschaften" rücke. In Wahrheit kann ich mich so wenig als Sie rühmen, Resultate der „Opernschule" gesehen zu haben. Die gegenwärtige Einrichtung und Leitung derselben flößt mir wenig Vertrauen ein. Dies Institut wird unter den obwaltenden Verhältnissen vielleicht für lange Zeit nicht dasjenige leisten, was man davon gewünscht und gehofft. Allein die Thatsache, daß wir eine von Privatinteressen unabhängige kaiserliche Opernschule besitzen, bleibt bei alledem erheblich genug. Sie ganz zu würdigen, muß

man sich erinnern, wie lange wir ein Institut der Art herbeigesehnt und wie dringend die ersten Dramaturgen Deutschlands für die Errichtung von Theaterschulen geschrieben und – vergebens geschrieben haben.

Als Eduard Devrient im Jahre 1839 das Pariser Conservatorium besichtigte, hatte er Gelegenheit, auch dem Unterricht der obersten Classe „für dramatischen Gesang" beizuwohnen. Er fand in einem großen Saal ein allerliebstes Theater hergerichtet, auf welchem die Eleven unter der Leitung der berühmten Sänger Nourrit und Derivis ihre Uebungen hielten. „Wie glücklich", ruft er aus, „sind diese jungen Talente in Frankreich, daß ihnen eine solche Gelegenheit zur Vorbereitung für die schwere Kunst der Bühne geboten wird! In ganz Deutschland müssen die jungen Leute durch Errathen, Versuche und gelegentliches Ablernen bei erfahrenen Künstlern das in vielen Jahren zu erlernen suchen, was dem Begünstigten hier in einem Halbjahre beizubringen ist." Dieser Klageruf des berühmten Dramaturgen fiel uns lebhaft ein, als die erste Kunde von unserer „Opernschule" wie eine rettende Verheißung auftauchte. Allerdings nur für die Oper. In einem vollständigen Institut soll die Opernschule nur eine eigene Classe bilden; diese Stellung ist ihr auch in Paris angewiesen, wo die Theaterschule mit dem Conservatorium verbunden ist. An die Großartigkeit des Pariser Instituts darf man nicht denken, wenn von der Wiener Opernschule die Rede ist.

Das Pariser Conservatorium, bekanntlich eine großartige Schöpfung der Revolution, besitzt ein weitläufiges, für 500 Zöglinge eingerichtetes Gebäude. Bis zur Juli-Revolution, nach welcher erhebliche Einschränkungen eintraten, ertheilten 72 Professoren den Unterricht in ebenso viel Classen, deren keine mehr als 8 Zöglinge enthalten durfte. Die Eleven für die Bühne werden in 4 Classen unterrichtet, nur eine davon ist der Ausbildung der Operisten gewidmet. Jeder der 3 Professoren für das recitirende Drama hat wöchentlich zweimal eine zweistündige Lection zu ertheilen, daher findet an jedem Tag Unterricht statt und sämmtliche Schauspiel-Eleven (auch die Operisten) müssen täglich dem Unterricht beiwohnen, um so auch von denjenigen Professoren zu lernen, denen sie nicht zur eigentlichen Unterweisung zugetheilt sind. Diese Professoren sind (oder waren) die erprobtesten, gebildetsten Künstler vom *Théâtre français* und der Großen Oper. Eine Theaterschule von solcher Vollständigkeit war in Wien durchaus nicht beabsichtigt. Ja, man schien jeder Rücksicht auf das recitirende Drama absichtlich aus dem Wege zu gehen, wie schon aus der Thatsache hervorleuchtet, daß eine dramaturgische Autorität, wie Laube, die Errichtung der Hofopernschule erst durch die Zeitungen erfahren haben soll.

Die Entbehrung des vollständigen Ganzen soll uns deshalb nicht ungerecht machen gegen das nützliche Fragment.

Stellen wir uns auf den praktischen Standpunkt der Hofoperndirection und gestehen, daß die Sorge für die Zukunft ihrer Bühne ihr vorderhand als die dringendste erscheinen mußte. Die Klage über den zunehmenden Verfall des deutschen Opernwesens, namentlich der Gesangskräfte, ist eine allgemeine und begründete. Und doch möchte man leidenschaftlichen Tadlern oft antworten, wie jener Theaterhabitué, der auf die herausfordernde Frage: „Und wie gefällt den Ihnen unsere jetzige miserable Oper?“ erwiderte: „Besser als im nächsten Jahr!“ Der Gedanke, durch eine planmäßige Vorsorge die nächste Zukunft des Operntheaters dem bloßen Zufall zu entreißen, liegt nahe genug. Wir sehen die Himmelsgabe schöner Stimmen selten werden, und noch seltener deren vollendete Ausbildung. „Unsere heutigen Sängerinnen haben meistens mit 30 Jahren keine Stimme mehr,“ hörte ich einmal in London Jenny Lind äußern, – „das ist die Schuld mangelhafter und verkehrter Schulung. Die schönsten Stimmen gehen durch Verwahrlosung zu Grunde. Ich singe noch mit Leichtigkeit,“ fügte sie nach einer Pause hinzu, „und hatte doch niemals viel Stimme.“

Durch ein eigenes Institut für’s Erste schöne Stimmen zur Oper heranzulocken, sodann sie methodisch für die Bühne auszubilden, und drittens durch die Wohlthat dieser Ausbildung ein natürliches Vorrecht auf ihre dauernde Verwendung zu erwerben – das mochten die leitenden Gesichtspunkte bei der Gründung der Hofopernschule sein. Die innere Organisation dieses Institutes, das in Oesterreich nur an dem Mailänder Conservatorium eine Analogie besaß, blieb, so interessant sie jedem Theaterfreund sein mußte, in eigenthümliches Halbdunkel gehüllt. Blos die Grundzüge wurden veröffentlicht, vieles Andere konnte nur in der Theaterkanzlei eingesehen werden, während doch in Allem und Jedem die größte Publicität angezeigt war. Die Hauptbestimmungen (wenn sie nicht seither wieder verändert wurden), sind, soweit sie uns hier interessiren, folgende: Die k. k. Hofopernschule ist eine „vom Theater vollständig unabhängige“ (?) Hofanstalt, unter der Oberleitung des Oberstkämmerer-Amtes. Sie hat für die Heranbildung eines „kräftigen Nachwuchses an Gesangskünstlern“ für das Hofoperntheater zu sorgen. Die Mädchen und Jünglinge, welche sich der Oper zuwenden wollen, werden (nicht über 30 an der Zahl) nach einer Aufnahmsprüfung in den „niederen Curs“ eingereiht, welcher drei Jahrgänge umfaßt. Diejenigen Eleven, deren Fleiß und Talent nach Ablauf dieser Zeit zu höhern Erwartungen berechtigt, treten ein in die eigentlichen Ausbildungsclassen, den fünf Jahre umfassenden „höhern Curs“. Für diese Zeit

von a c h t J a h r e n muß jeder Eintretende sich verpflichten. Er erhält unentgeltlichen Unterricht im Gesang, Clavierspiel, den Anfangsgründen des Generalbaßes, in Mimik und Declamation. In den ersten Jahren haben die Eleven nur ihre Ausbildung obzuliegen und beziehen keinerlei Remuneration. „Vom v i e r t e n Jahrgang an," werden sie im Chor oder in kleinen Rollen nach dem Maß ihrer Eignung bei den Opernvorstellungen verwendet und beziehen dafür Remunerationen, welche Anfangs zwischen 25 und 60 fl., in den letzten Jahren zwischen 150 und 120 fl. monatlich betragen. Die Zöglinge, – welche ein förmliches Decret als „Eleven der k. k. Hofopernschule" erhalten, – dürfen ohne Zustimmung bei keinerlei öffentlichen Productionen mitwirken, sich außer den (einmonatlichen) Ferien von Wien nicht entfernen und vor Ablauf der acht Jahre kein Engagement eingehen.

Das wichtigste Bedenken gegen diese Bestimmungen, betrifft die Verwendung der Eleven im Theaterchor. Diese Verwendung ist thathsächlich noch in weit größerem als dem statutenmäßigen Umfang vorgenommen worden; die Eleven wurden nicht erst im vierten, sondern bereits im ersten Jahrgang der Opernschule auf das Ausgiebigste im Opernchor verwendet. Offenbach's „Rheinnixe" und die zweimonatliche italienische Saison haben die Eleven bedenklich in Athem erhalten; den ganzen Winter und Frühling hindurch war das Auswendiglernen nichtsnutziger Chöre fast der einzige Lehrstoff, Theaterproben und Vorstellungen die überwiegende Beschäftigung der Eleven. Am Schluß der italienischen Saison habe ich mich ausführlich über diesen Punkt und die falsche Richtung, in welche die Opernschule damit geräth, ausgesprochen und kann nur wiederholen, daß dieses Institut zu etwas ganz anderem bestimmt war und bestimmt ist, als zu einer Windlade, welche lediglich unsern athemlosen Theaterchor mit Luft zu speisen hat. Im Detail hat die Organisation ihre guten und bedenklichen Seiten. In der Hauptsache wird – (von der oben gerügten Verwendung abgesehen) – das Gedeihen der Opernschule, wie aller ähnlichen Institute, wesentlich von den leitenden und lehrenden Persönlichkeiten abhängen. Die künstlerische Richtung und wissenschaftliche Bildung des D i r e c t o r s der Opernschule sind hierbei um so wichtigere Erfordernisse, als e r statutenmäßig den Lehrgang und die Methode bestimmt, so daß die einzelnen Fachlehrer pädagogisch und ästhetisch nicht selbständig sind. Was wieder diese Lehrer betrifft, so hat uns das Beispiel Frankreichs gezeigt, daß man sie dort für wichtig genug hält, um sie aus den ersten dramatischen Künstlern der Pariser Bühnen zu wählen. In welchem Maße die leitenden und lehrenden Kräfte an unserer Hofopernschule ihrer Aufgabe gewachsen sind, werden wol in nicht allzulanger Zeit die Resultate dieses Institutes darthun.

Wir wollen nicht verzagen, wenn gegenwärtig manche Stelle mittelmäßig besetzt erscheint: die Persönlichkeiten wechseln, das Institut bleibt. Und dieses, die Opernschule, wie sie sein kann und soll, ist immerhin eine Thatsache, die der Musikhistoriker unter den Wiener Kunst-Errungenschaften dieses Decenniums aufzählen wird.

Neue Freie Presse, 10. 9. 1864

Musikalische Briefe.

II.

(Neue Errungenschaften: Die Normalstimmung; Die Künstlerstipendien; Musikalische Prüfungs-Commissionen.)

*Ed. H.**) Eine zweite Errungenschaft unseres musikalischen Haushaltes und Weltverkehrs ist die französische Normalstimmung. Sie erinnern sich, daß ich seinerzeit für diese Maßregel nicht wenig in's Feuer ging und Werth und Bedeutung derselben vielleicht bis zur Ermüdung der Leser besprach. Sie haben deshalb nicht zu besorgen, daß ich so oft Gesagtes Ihnen hier abermals auftische. Nur möchte ich nicht, daß man diese Neuerung für geringfügig ansehe, weil sie ohne Lärm in Scene gesetzt wurde und jetzt niemand mehr von ihr spricht. Die neue Orchesterstimmung, obwol sie nicht den geistigen, sondern nur den technischen Theil der Kunst angeht, bleibt immerhin ein Capitel der musikalischen Culturgeschichte. Nach rechts und links, von Paris bis Petersburg hat sie ihre Fäden ausgebreitet und wird bald als musikalisches Eisenbahnnetz alle Culturstädte verbinden. Durch sie ist dem modernen Orchester der doppelte Vortheil der Unveränderlichkeit und der Gemeinsamkeit der Tonhöhe gegeben. Der zweite Punkt ist allerdings noch nicht allseitig gewürdigt und benützt. Nach außen hin hat das österreichische Staatsministerium, welchem wir die Einführung dieser Maßregel verdanken, es an thätiger und erfolgreicher Verwendung nicht fehlen lassen. Die meisten deutschen Hauptstädte, Berlin und Dresden an der Spitze, haben nach Oesterreichs Vorgang die Normalstimmung entweder schon eingeführt oder in nahe Aussicht gestellt. Deutschland dürfte einen einheitlichen Münzfuß früher in der Musik besitzen, als im Handel und Verkehr. Die modernen Zugvögel von Europa,

*) Der Gefertigte sieht sich veranlaßt, zu erklären, daß nur die mit der Chiffre *„Ed. H."* bezeichneten Aufsätze von ihm herrühren. *Dr. Ed. Hanslick.*

die italienischen Sänger, werden mit der Zeit die neue Stimmgabel über den Ocean tragen. Nur im Innern der österreichischen Monarchie scheint der Vorgang Wiens noch keine Nachahmung, ja kaum Beachtung zu finden. Offenbar wollte unsere Regierung sich von dem centralisirenden Despotismus Frankreichs ferne halten, der im Verordnungswege das ganze Reich, Theater, Concerte, Schulen und Fabriken binnen Jahresfrist unter Eine Stimmgabel gebracht haben. Sehr despotisch, wie gesagt, aber wirksam. Aus Dankbarkeit für die vollständige Abstinenz unserer Regierung in diesem Punkte, hätten die wichtigsten Musikinstitute Oesterreichs immerhin die neue Stimmungseinheit aus freien Stücken adoptiren können. Jetzt noch ließe sich auf dem gütlichen Wege der Belehrung und Anempfehlung für die Einheit der neuen Stimmung Vieles thun.

Es würde schon unleugbar wirken, wenn die Provinzen überhaupt officiell erführen, daß der Staatsverwaltung die Stimmungsfrage nicht schlechthin gleichgiltig sei. Für die künftige Herrschaft der Normalstimmung ist uns nicht bange. In ihrer Zweckmäßigkeit und ihrer Unfehlbarkeit besitzt sie eine unwiderstehliche Kraft, die, unterstützt von dem Einverständniß der musikalischen Weltstädte, zur siegreichsten Propaganda wird. Die kleineren Städte und Institute werden langsam und zögernd, mitunter wohl unwillig, aber sie werden doch folgen. Daß Oesterreich unter den ersten Staaten war, welche diesen neuen Fortschritt der musikalischen Cultur sich angeeignet, wird die Geschichtschreibung unserer Kunst einst rückhaltlos zu würdigen haben.

Uebergehen wir von der Kunst zu den Künstlern. Für diese ist in jüngster Zeit ein Schritt geschehen, der schon durch sein Princip werthvoll, sich in der praktischen Durchführung vollends erfreulich zu bewähren beginnt. Sie errathen, daß ich die jährliche Vertheilung von Stipendien an hoffnungsvolle, mittellose Künstler meine. Wir verdanken diese Maßregel der Initiative des Reichsrathes; die Durchführung derselben leitet der Staatsminister persönlich an der Spitze eines aus Fachmännern gebildeten Comité's. Der ursprünglich bewilligte Betrag von 10,000 Gulden wurde seither um die Hälfte erhöht, um zu den Stipendien für hoffnungsvolle Kunstjünger auch noch Pensionen für bereits selbstständige, verdiente Künstler hinzufügen zu können, für welche eine Unterstützung wünschenswerth erscheint. Mag die Summe für das große Oesterreich immerhin etwas gering erscheinen, die Wohlthat der Maßregel deshalb zu leugnen vermöchte nur Undank oder Unverstand. Zum erstenmale ist in Oesterreich ein eigenes bleibendes Budget gegründet, welches der Staat zur Ausbildung und Unterstützung einzelner Künstler bestimmt. Der junge Künstler hat zum

erstenmale das Bewußtsein, daß der Staat sich um ihn kümmere, nicht blos um das fertige Kunstwerk, sondern um ihn, den Künstler persönlich. Die Stipendien sind nicht blos eine Hilfe, wie jede andere, sie sind eine öffentliche Anerkennung der Befähigung des Künstlers; die Pensionen tragen den Charakter einer Ehrengabe, die selbst den berühmten Künstler nicht beschämt, sondern auszeichnet. Unter den „schaffenden Künstlern," für welche die Stipendien bestimmt sind, spielen Maler, Bildhauer und Architekten naturgemäß die erste Rolle. Ihre Kunst beruht auf einer speciellen, nicht in jedem Orte zu erwerbenden Technik, welche schließlich des anschauenden Studiums classischer Kunstwerke im Ausland bedarf. Eine Reise nach Italien ist für den bildenden Künstler eine Lebensfrage; sie ist es nicht für den Poeten und den Musiker. Eigentliche Reisestipendien erhielten bisher nur bildende Künstler. Was die angehenden Componisten betrifft, so ist man mit Recht gegen die Anschauung der französischen Regierung aufgetreten, welche einen längeren Aufenthalt in Italien noch immer als wesentliches Bildungsmittel des Componisten festhält. Der *„grand prix de Rome,"* welchen die talentvollsten Zöglinge der Compositionsclasse des Pariser Conservatoriums bei ihrem Austritte erhalten, ist ein Reisestipendium, das den Betheilten verpflichtet 3 Jahre in Rom zuzubringen. Diese Bestimmung fußt auf einer längst veralteten Voraussetzung: dem musikalischen Primate Italiens.

Gegenwärtig kann der junge Componist in Italien nichts hören als eine verkommene Kirchen- und die schlechteste Opernmusik. Ein 2 bis 3jähriger Aufenthalt in Rom schließt einem jungen Componisten für diese ihm unschätzbare Zeit von guter Musik geradezu ab. Er würde in einem Monat in jeder deutschen Hauptstadt durch bloßes Zuhören mehr profitiren. Für den französischen Componisten ist überdies die lange Entfernung von Paris gerade in dem Zeitpunkt, wo er die Flügel zu regen beginnt, von mannigfachem Nachtheil. In Frankreich selbst haben die einsichtsvollsten Männer sich bereits gegen die Bestimmungen des *„Prix de Rome"* ausgesprochen und die Erfolge haben ihnen Recht gegeben. Seit der Stiftung dieses Reisestipendiums sind über sechzig junge Musiker in Paris gekrönt und nach Rom geschickt worden; nur fünf von ihnen haben sich ausgezeichnet und eine Carriere gemacht: Herold, Halevy, A. Thomas, Berlioz, Gounod. Für Ad. Adam war es ein Glück, daß er keinen Preis erhielt und in Paris blieb.

Die seit 25 Jahren in Frankfurt bestehende „Mozartstiftung," welche eine jährliche Unterstützung von 400 Gulden auf 4 Jahre ertheilt, wird nicht als Reisestipendium, sondern dazu verwendet, den betheilten Kunst-

jünger einem berühmten deutschen Meister zur vollständigen Ausbildung zu übergeben.

Das kostspielige Bedürfniß der Studienreisen ist zunächst Ursache, weshalb auf die bildenden Künstler der weitaus größte, auf die Musiker in Oesterreich nur ein verhältnißmäßig geringer Theil der ganzen Stipendiensumme entfiel. Ein zweiter Grund dieser scheinbaren Zurücksetzung liegt in den gegenwärtigen Verhältnissen der musikalischen Production überhaupt. Es ist betrübend, aber unbestreitbar, daß Oesterreich derzeit sehr wenige hervorragende Compositionstalente besitzt. Dies Brachliegen erstreckt sich allerdings mehr oder minder auch auf die übrige musikalische Welt.

Es ist, als ob einerseits die bewunderungswürdig gesteigerte Kunst der musikalischen Ausführung, anderseits der plötzliche Aufschwung der historischen und theoretischen Studien in der Musik die schöpferische Kraft vorläufig zurückgedrängt hätte.

Die musikalische Commission im Staatsministerium soll über die eingelangten Gesuche und Compositionsproben des ersten und zweiten Stipendienjahrs ein betrübtes Gesicht gemacht haben. Ein großer Theil der Gesuche mußte gleich anfangs als gänzlich unzulässig ausgeschieden werden,*) und was übrig blieb, machte einen überwiegend dürftigen Total-Eindruck. Die Compositionen, welche von Gesuchstellern vorgelegt worden, bestanden fast durchaus aus Liedern, Vocalquartetten, kleinen kirchlichen Einlagstücken, Clavierbagatellen u. dgl., ohne einen Zug von ursprünglicher, intensiver Begabung. „Es ist gar keine leichte Sache, zu entscheiden, ob jemand Talent habe oder nicht“, pflegte Hebbel zu sagen und er verhielt sich auch thatsächlich sehr zurückhaltend, wenn etwa auf seinen Ausspruch hin ein junger Dichter sich der Muse widmen wollte. Aehnliches konnte man oft aus Schumann's Mund vernehmen, wenngleich seine weichere Natur vorkommenden Falls sich milder äußerte als Hebbel. Nun, Talent in gewissem Sinne gehört immerhin auch dazu, solche jeder Originalität baare Kleinigkeiten anständig zu bilden, und in freundschaftlichen Kreisen mag denn auch ein leidlich klingendes Lied oder Männerquartett

*) Die gesetzliche Bestimmung, daß mit diesen Stipendien nur schaffende, nicht auch blos reproducirende Künstler betheilt werden, und das Jene überdies „Leistungen von tieferem künstlerischen Gehalt“ aufzuweisen haben, mag vielfach übersehen oder mißverstanden worden sein. Unter den Competenten befanden sich siebenjährige Wunderkinder, kleine Violinspielerinnen, reisende Virtuosen, Schullehrergehilfen, die um ein Clavier bitten, unter anderen auch ein blinder Geiger, der nach dem Zeugniß des Ortsvorstandes zwanzig Stücke „ohne Vorlage von Noten“ spielt etc. etc.

mit relativem Recht als Product schöpferischen „Talentes“ begrüßt werden. Das sind Seitenstücke zu den kleinen Gelegenheitsgedichten, wie sie hunderte von jungen Leuten ohne eigentliche poetische Begabung, blos von allgemeiner Bildung und einiger metrischer Fertigkeit getragen, produciren. Auf musikalischem Feld ist nun allerdings die allgemeine Bildung nicht in d e m Grade flüssig, wie auf poetischem. Die Musik, als eine Sonderkunst, welche auf einer speciellen Technik fußt und eine eigene Zeichensprache verwendet, bringt es mit sich, daß selbst der bescheidenste Dilettant in der Composition das Wesentliche dieser Zeichensprache und das Leichteste jener Technik e r l e r n t habe. Trotzdem kann nicht stark genug betont werden, daß bei der gegenwärtig außerordentlichen Verbreitung der Musik, bei der seit Jahrzehenten unglaublich vermehrten Gelegenheit, Musik zu hören und zu üben, auch in der Tonkunst ein gewisses Geschick in der Erfindung und Formung kleiner Sätze immer mehr Gemeingut und immer weniger ein Zeichen wahrhaft schöpferischen Talentes geworden ist. Es hieße sich zum Mitschuldigen an den künftig scheiternden Hoffnungen solch’ unselbstständiger vermeintlicher Talente machen, wollte die Regierung sich durch ein Stipendium officiell für „hoffnungsvoll“ erklären und damit zum Verharren auf einer Laufbahn bestimmen, die sie am besten mit einer sichereren und anspruchsloseren vertauschten. Indem das Staatsministerium bisher nur d r e i Componisten mit einem Stipendium betheilte, hat es einen strengeren Begriff von „Talent“ festgehalten, welcher der Zustimmung jedes Einsichtsvollen gewiß sein kann.

Wie oft mag bei den Berathungen der Ausruf gehört worden sein: Wenn M o z a r t oder S c h u b e r t noch lebte! Oder richtiger: Wenn doch das Institut der Künstlerpensionen zu ihrer Zeit schon bestanden hätte! Mit einer jährlichen Dotation von 1000 fl. hätte Mozart, hätte Schubert sorgenfrei geschaffen. Damals hatten wir die Genies und keine Unterstützung für dieselben, jetzt geben wir die Unterstützung und haben keine Genies. „Wenn sie den Stein der Weisen hätten, der Weise mangelte dem Stein“, lautet ein beißendes Wort Mephisto’s im zweiten Theil des Faust. Wir müssen uns damit trösten, unsere Schuldigkeit gethan zu haben und fernerhin zu thun. Hoffentlich thut auch wieder einmal die Natur „ein Uebriges“ und läßt in Oesterreich eine neue Formation von Haydn’s, Mozart’s und Schubert’s entstehen. –

Eine neue, die Hebung des M u s i k u n t e r r i c h t s bezweckende Maßregel soll in nächster Aussicht stehen. Nachdem die „General-Correspondenz“ officiell mitgetheilt hat, daß der Unterrichtsrath sich unter anderem auch mit der Organisation „musikalischer Prüfungscommissionen“ be-

schäftige, kann es keine Indiscretion sein, wenn wir – alle Details bei Seite lassend – dem musikalischen Publicum sagen, was mit jenem Ausdruck gemeint sei. Es bestand bisher keinerlei Norm für den Nachweis der nöthigen Qualitäten eines öffentlichen Musiklehrers. Wenn die Regierung die Concession zur Errichtung einer öffentlichen Musikschule ertheilte oder Musiklehrer an einer Staatslehranstalt ernannte, pflegte sie sich auf das Privatzeugniß irgend einer musikalischen Autorität oder eines bereits accreditirten Musikvereins zu stützen. Bei der wachsenden Ausbreitung des Musikunterrichts und der erhöhten Bedeutung, welche die Tonkunst als allgemeines Bildungsmittel heutzutage besitzt, wurde eine Garantie immer wünschenswerther, daß diejenigen Lehrer, welche die musikalische Bildung der nächsten Generationen in der Hand haben, ihrer Aufgabe auch vollkommen gewachsen seien. Der Privatunterricht bleibt hier natürlich ganz aus dem Spiel, da ja unsere Gesetze den häuslichen Unterricht selbst in den obligaten Gymnasial-Gegenständen völlig unbeschränkt lassen. Anders verhält es sich aber mit den Inhabern größerer Musikschulen und mit den Musiklehrern an Staatsanstalten. Diesen gegenüber hat sowol die Regierung als das Publicum ein gutes Recht auf eine gewisse Gewähr ihrer ausreichenden Tüchtigkeit. Die Erprobung dieser Tüchtigkeit wird am besten durch eine gleichmäßig zusammengesetzte, nach festen Normen vorgehende Prüfungscommission geschehen, ähnlich derjenigen, welche bei uns bereits für Gymnasiallehrer oder (um einen technischen Zweig zu nennen) für Stenographen besteht.*) Eine vom Staate bestellte, aus den gebildetsten theoretischen und praktischen Musikern zusammengesetzte Commission dürfte, – zunächst in Wien, dann in drei bis vier der größten Provinzhauptstädte – ein oder zwei mal des Jahres zusammentreten und diejenigen Candidaten prüfen, welche entweder gesetzlich dazu verhalten oder sie freiwillig abzulegen gesonnen sind. Die Zahl der Letzteren dürfte nicht gering sein und ich möchte auf diesen facultativen Einfluß der bevorstehenden neuen Einrichtung fast ebenso großes Gewicht legen, als auf den zwingenden. Es ist, wie Sie wissen, in den letzten Jahren wiederholt

---

*) In den meisten deutschen Staaten bestehen analoge Bestimmungen. Wir erinnern an den schönen „Vorschlag zur Organisation der Musik im ganzen Lande," welchen Wilhelm v. Humboldt als preuß. Minister (1809) dem König überreichte. Er nennt die Musik „ein natürliches Band zwischen den unteren und höheren Classen der Nation" und schlägt die Errichtung einer ordentlichen musikalischen Behörde vor. „Unleugbar ist," sagt er, „daß die öffentliche Erziehung der Musik nicht entbehren kann, theils um der so leicht einreißenden Roheit entgegenzuarbeiten, noch mehr aber um das Gemüth früh an Wohlklang und Rhythmus zu gewöhnen."

vorgekommen, daß Musiker, Organisten, Lehrer, welche nicht am Wiener oder Prager Conservatorium gebildet waren, doch an diesen Instituten geprüft und mit einem Zeugniß ihrer Fähigkeiten ausgerüstet werden wollten. Diese Zeugnisse konnten jedoch immer nur den Charakter von Privatzeugnissen, nicht von sogenannten „staatsgiltigen“ haben. Oeffentliche Musiklehrer oder Institutsleiter, welche sich für den ganzen Umfang der Monarchie durch ein staatsgiltiges Zeugniß legitimiren wollen, Privatlehrer, welche im Bewußtsein ihrer gründlicheren musikalischen Bildung auch durch ein äußeres Beweismittel darzuthun wünschen, daß sie über den größern Troß ihrer Collegen hervorragen, werden die sich ihnen eröffnende Gelegenheit ohne Zweifel gerne nützen. Daß die Prüfungscommissionen nicht allzu drakonisch verfahren und etwa von Musiklehrern die Qualitäten eines Gelehrten verlangen werden, dafür bürgt der einsichtsvoll praktische Gesichtspunkt, aus welchem die ganze Frage aufgefaßt wurde. Unzweifelhaft würden mit den größeren, oder doch genauer präcisirten Anforderungen der Regierung auch die Anforderungen steigen, welche die Musiklehrer an sich selbst stellen, und so wird der Strom der allgemeinen Bildung sich energischer in ein Gebiet ergießen, das sich mitunter durch allzu einseitige Technik dagegen abzugrenzen liebte.

Neue Freie Presse, 2. 10. 1864

Meyerbeer und die Hugenotten.

(Kein Festbericht.)

Ed. H. Wenn ich ein großer Mann und todt wäre, nichts könnte mich so sehr beunruhigen, als der Gedanke, etwa noch zu einer Trauerfestlichkeit im Theater herhalten zu müssen. Insbesondere das Wiener Hofoperntheater würde mich hierüber in einer peinlich langen Ungewißheit lassen.

Soll eine Trauer-Festvorstellung (ein fatal zusammengesetzter Begriff!) einen vernünftigen Sinn haben, so muß sie gleichsam unmittelbar aus dem allgemeinen Gefühle der Trauer und Verehrung hervorbrechen, sie muß den Charakter des Improvisirten tragen. So gab man in verschiedenen größeren Städten Frankreichs und Deutschlands alsbald nach der Kunde von dem Hinscheiden Meyerbeer’s sein Meisterwerk: die „Hugenotten,“ bekränzte dabei seine Büste und sprach allenfalls einige Gelegenheitsverse. Das Publicum, noch unmittelbar bewegt von der unerwarteten Todesnachricht, fühlte das Bedürfniß, von dem Verstorbenen zu sprechen, ihn zu rüh-

men, ihn auf dem Schauplatze seines Wirkens sich gleichsam persönlich noch zu vergegenwärtigen. Also erregt, strömte man ins Theater, in der feierlichen Stimmung, mit der man ein vornehmes Trauerhaus betritt. Nur so und nicht anders scheinen uns derlei theatralische Exequien gerechtfertigt. Auch jedes neue äußere Lockmittel dünkt uns unpassend bei solchem Anlaß. Nur das erregtere Gefühl der ihr Bestes aufbietenden Darsteller, die aus zwiefachem Quell zu einem Strome der Theilnahme sich verdoppelnde Empfindung der Hörer möge die Vorstellung von jeder gewöhnlichen unterscheiden. Die alten Decorationen, das alte Costum, nichts darf neu sein, als der Schmerz um den Verlust des Meisters.

Was nach drei Tagen ein rührendes Erinnerungsfest, wird nach drei Monaten ein frostig gekünstelter, officieller Leichenschmaus. Und so lange hat sich unser Hofoperntheater zu seiner Meyerbeerfeier bereits Zeit gelassen. Ein Vierteljahr in unserer Zeit, die so wenig Zeit hat zur Trauer! Und noch immer kann dieser unglückliche „Hugenotten“-Festabend, den man bereits einige Dutzendmal ankündigte (in verflossener Woche allein dreimal), nicht ins Leben treten, er wird zum Mythus, oder prosaischer gesagt, zur langweiligsten aller Zeitungsenten. An äußerem Glanze wird man es zwar dem dramatischen Katafalk nicht fehlen lassen. Hugenotten und Katholiken, Hoffräuleins und Zigeunermädchen, Soldaten und Mönche (nein „Rathsherren“), alle sollen sie in funkelneuen Gewändern stolziren. Die Verschworenen werden im vierten Act sitzen, anstatt zu stehen, und die Freitreppe, welche Valentine im zweiten Act herabstürzt, wird jetzt links angebracht, anstatt rechts. Das ist alles recht schön, wir fürchten nur das Eine, daß die ganze Festvorstellung bald einem Glase Wein gleichen wird, das man durch langes Stehen hat matt und abschmeckend werden lassen.

Während man in Wien, wo „Robert“ und die „Hugenotten“ sich so frisch und wirksam erhalten haben, wie vor 30 Jahren, eine glänzende Erinnerungsfeier wenigstens vorbereitet, hat das Publicum in den größten Städten Deutschlands, Frankreichs und Italiens seine dankbare Verehrung für den verstorbenen Meister in herzlichster Weise einhellig kundgegeben. Nicht in angenehmster Weise fiel uns hiebei die Art oder vielmehr Unart ein, mit welcher die deutsche Kritik M e y e r b e e r von jeher behandelt hat, und noch immer behandelt. Der Verfasser der allerneuesten „Geschichte der Musik“ (Herr Joseph S c h l ü t e r) versichert uns, M e y e r b e e r sei nichts anderes, als „der von allen Nationen profitirende Jude, der Jude, welcher es dem hochverehrten Publicum auf jede Weise recht zu machen weiß;“ – die „Hugenotten“ und der „Prophet“ aber seien schlechtweg die Tendenz-Opern des modernen „Judenthums gegen den demselben verhaßten Katholicis-

mus.“ – Wer über Meyerbeer nichts anderes vorzutragen weiß, der löscht sich eigentlich selbst aus der Reihe der musikalischen Schriftsteller. Ganz analoge Urtheile, etwas länger oder kürzer formulirt, etwas milder oder geistreicher ausgedrückt, finden wir zu Dutzenden in der deutschen gebundenen oder nichtgebundenen Musik-Literatur, ja sie bilden die entschiedene Majorität. Diese stolze Ueberhebung musikalischer Nullitäten wäre mitunter hochkomisch, hätte nicht ein Mann von ganz anderem Kaliber, ein Meister ersten Ranges, das Signal zu dieser gehässigen Behandlung Meyerbeers gegeben. Schumann schrieb im Jahr 1837 über die „Hugenotten“: „er zähle seit dieser Musik Meyerbeers gar nicht mehr zu den Künstlern, sondern zu Franconi’s Kunstreitern.“ Nachdem er dem Componisten der „Hugenotten“ alle, aber auch alle sittlichen und künstlerischen Eigenschaften stückweis herabgerissen, wie einem zu kassirenden Offizier die Waffen und Epaulettes, gesteht er ihm schließlich „leider (!) einigen Esprit“ zu, also soviel, als man dem letzten französischen Vaudevillisten einräumen muß. Schumann, der immer ein milder, oft allzumilder Richter war, hat nach unserem Dafürhalten mit seiner berühmten „Hugenotten“-Kritik ein unheilvolles Beispiel gegeben: es galt fortan für ein Kennzeichen classischen Geschmackes, in Meyerbeer den Gipfel aller Nichtswürdigkeit zu erblicken, und dies bei jeder Gelegenheit von sich zu geben. Diese hochherzigen Nachbeter Schumanns übersehen dabei einen sehr wesentlichen Unterschied, den man nicht stark genug betonen, nicht oft genug hervorheben kann. Dies ist der Unterschied zwischen dem Urtheil des schaffenden Künstlers und jenem des Kritikers.

Die Einseitigkeit des Ersteren begreifen und achten wir, bei Letzterem werden wir sie immer als einen Mangel empfinden. Der Künstler, der seine ganze Seele in eine eigenthümliche Richtung des Schaffens legt, muß in gewissem Sinn exclusiv sein; er darf sein Ideal so sicher für das einzig echte und würdige halten, daß er Alles, was diesem widerstreitet, was anders ist, abweist. Ist es ein Tondichter von so tiefer feiner Eigenthümlichkeit, wie Schumann, so mag seine Exclusivität bis zur Ungerechtigkeit gehen. Ihm, dem Componisten Schumann, können wir die Unfähigkeit, einer fremden Individualität gerecht zu werden, unschwer nachsehen. Liszt mit seiner feinen Empfänglichkeit für das Schöne jeder Nation und jeder Kunstgattung ist vielleicht zu vielseitig, zu unparteiisch gegen die heterogensten Richtungen, um selbst ein ausgesprochener musikalischer Character zu bleiben. Spohr wäre nicht Spohr, wenn er Beethoven bewundert hätte, und Schumann wäre nicht Schumann, gewännen Meyerbeer’s glänzendste Vorzüge sein Wohlgefallen. Nun wissen wir aber nur zu gut,

daß dieser eine einseitige Spohr, dieser eine einseitige Schumann der Nation werthvoller sind, als ein Dutzend unparteiische, vielseitige Eklektiker. Zwei schärfere musikalische Gegensätze, als Schumann und Meyerbeer, sind überdies kaum denkbar; dort die tiefste, grübelnde Innerlichkeit, hier der imposanteste, äußere Glanz. So gewiß Meyerbeer nicht im Stande gewesen, einen Sonaten- oder Quartettsatz zu schreiben wie Schumann, so gewiß war es Schumann versagt, auch nur einen Act von der dramatischen Lebendigkeit „Roberts“ oder der „Hugenotten“ zu schaffen. Es hätte seinen Ruhm nicht vermindert, würde er diesen Mangel erkannt haben, anstatt Meyerbeer’s Reichthum zu geißeln. Für die Reize französischer und italienischer Melodien hatte Schumann keinen Sinn, für die ganze moderne Oper keine Gnade, vom wirklichen Theater keinen Begriff. Mit all’ diesen Mängeln oder Begrenzungen hing aber die köstliche Eigenthümlichkeit dieses echt und streng deutschen Lieder- und Instrumental-Componisten zusammen, – und so bewahren wir seine „Hugenotten“-Vertilgung, jene kritische Bartholomäusnacht, als einen denkwürdigen Beitrag zur Erkenntniß – Schumann’s, nicht Meyerbeer’s.

Nun gibt es aber, um auf den zweiten Theil des *„Quod licet Jovi“* zu kommen, eine ansehnliche Zahl Musikschriftsteller in Deutschland, welche über die ganze moderne Oper, namentlich französischer und italienischer Zunge, so wegwerfend urtheilen, wie Schumann über Meyerbeer, ohne in unsterblichen oder auch nur sterblichen Leistungen die gleiche Entschuldigung für sich zu haben. Es gibt in Deutschland sehr ehrenwerthe und tüchtige Musiker, die factisch keinen andern kritischen Maßstab besitzen, als die Werke Bach’s und Beethoven’s, im besten Fall Mendelssohn’s und Schumann’s. Damit treten sie nun an den „Schwarzen Domino“ oder „Don Pasquale“ an die „Norma“ oder Gounod’s „Faust,“ und mähen diese „Ausgeburten der Effecthascherei und des frivolen Sinnenkitzels“ mit Einem Streich zu Boden. Dabei wird natürlich jedesmal das „verderbte Publicum“ heftig abgekanzelt, welches dann – ärgerlich, daß man ihm seine Lieblinge systematisch verleidet – sich nur um so eigensinniger auch ihrer Fehler annimmt. Von einem Kritiker, der an „Robert“ und den „Hugenotten“ gar nichts zu rühmen und zu bewundern findet, darf man kühn behaupten, daß er überhaupt kein Verständniß für die Oper, und kein Organ für dasjenige besitze, was eine Musik zur dramatischen und theatralisch wirksamen macht. Den gleichen Verdacht hegen wir sofort, wenn jemand die Italiener und Franzosen in Bausch und Bogen verdammt. Wir Deutschen machen viel bessere Musik, aber die Italiener und Franzosen haben viel mehr gute Opern hervorgebracht. Dies Zugeständniß kann uns nicht zu weh thun, ist doch die

Oper das *einzige* musikalische Gebiet, das die Romanen bebauen, dafür auch mit vollkommenerer Concentration der Kräfte. Ueberflügelt einmal ein Deutscher im Opernfach alle ausländischen Rivalen, und erhält sich ein Halbjahrhundert lang in der Bewunderung von ganz Europa, – dann sollte schon das einfachste patriotische Schicklichkeitsgefühl jenen unwürdigen Peitschenton unmöglich machen, in welchem die deutsche Kritik noch immer von Meyerbeer spricht.

Es muß etwas Wahres an *Börne's* Behauptung sein, daß Undankbarkeit gegen die eigenen Landsleute im Charakter der Deutschen liege. Sonst hätte Meyerbeer, der einzige deutsche Componist, der (mit Ausnahme R. Wagner's) seit 40 Jahren überhaupt theatralische Erfolge gehabt, und der seit C. M. *Weber* unstreitig unser größter Opern-Componist ist, in der deutschen Kritik doch nicht wie ein Verbrecher behandelt werden können. Ja *Meyerbeer* gilt dieser Kritik gar nicht als Deutscher, denn er hat französische Libretti in Musik gesetzt. Nun hat *Gluck* seine sämmtlichen Opern französisch oder italienisch, *Mozart* neun Zehntheile seiner Opern italienisch componirt, – und doch leugnet niemand, daß sie deutsche Componisten waren. Aber die „Vermengung der Style," die jeder Conservatoriums-Zögling mit Selbstgefühl an Meyerbeer verdammt? Gewiß hat Meyerbeer charakteristische Elemente des französischen und italienischen Styls in seine Ausdrucksweise aufgenommen; allein es ist keine Phrase, sondern vollständige Wahrheit, wenn *Fetis* – dessen Meyerbeer-Urtheil wir übrigens nur mit den größten Einschränkungen theilen – ausspricht, daß trotz dieser Stylverschmelzung jede Note in Meyerbeer's Opern *Meyerbeerisch* sei. Wir können in *diesem Punkt* Meyerbeer kaum anders richten, als *Gluck* und *Mozart*. Eine fleißige Beschäftigung mit den Zeitgenossen und unmittelbaren Vorgängern dieser beiden Meister hat uns belehrt, daß in *Mozart* weit mehr italienische, in Gluck weit mehr französische und italienische Elemente vorwiegen, als bei Meyerbeer. Wir wüßten manches Stück in den „Hugenotten," das in sehr schlimmen Sinn Meyerbeerisch ist, aber kaum eines, zu welchem ihm ein bestimmter französischer oder englischer Componist Modell gesessen. Die chemische Analyse einer Musik auf ihre Nationalität ist übrigens nicht so leicht, am wenigsten in der Oper. Man versuche sie nur bei Spontini und Cherubini, welche doch der Vereinigung italienischer, französischer und deutscher Elemente ihre mächtigsten Wirkungen danken! Die „Hugenotten" tragen natürlich von vornherein durch das Textbuch die Physiognomie und den Zuschnitt der französischen „großen Oper"; dennoch läßt die Musik nur in wenigen, meist untergeordneten Momenten den Deutschen verkennen. Wir können

uns kaum denken, daß ein anderer als ein deutscher Componist Stücke, wie „die Waffenweihe," das Sextett, den Spottchor, Valentinens Duette mit Raoul und Marcell hätte schreiben können, von der Unzahl kleinerer geistvoller Züge und wunderbar stimmungsvoller Ritornelle zu schweigen, in die nur ein Deutscher sich mit solcher Liebe vertiefen konnte.

In den landläufigen Bannflüchen gegen Meyerbeer äußert sich wol meistens der Haß gegen die Richtung der modernen großen Oper überhaupt. Das ästhetisch und moralisch Verletzende, das in Opernstoffen, wie der Meyerbeer'sche liegt, wird niemand leugnen, noch beschönigen, auch nicht den Theil Verantwortlichkeit, welcher den Componisten solcher Stoffe trifft. Nur darf man nicht einseitig die Person für eine Richtung verantwortlich machen, welche unwiderstehlich im Charakter der Zeit lag, durch die gleichzeitige Literatur, auch schon durch Opern, wie die „Stumme," „Zampa" u. A. vorgezeichnet lag. Die Wendung der großen Oper, im Sinn der „Hugenotten," wäre auch ohne Meyerbeer hereingebrochen. Daß Meyerbeer sie mit einer musikalischen und dramatischen Begabung ohne Gleichen behandelte, bleibt allzeit sein Ruhm, daß er sie immer raffinirter zur Ueberladung und Unnatur trieb, bildet seine Schuld.

Wer über den „Propheten", den „Nordstern", „Dinorah" urtheilt, wird kaum umhin können, die Wagschale des Tadels schwerer als die des Lobes zu belasten. Auch hier wird jedoch das Unerfreuliche, mitunter Peinliche der ganzen Richtung die Kritik nicht von der Verpflichtung entbinden, Meyerbeer's Schöpferkraft und unvergleichlichen Kunstverstand, vom musikalischen Standpunkte aus, zu würdigen. Die Domscene im „Propheten", die Soldatenscenen im „Nordstern" sind und bleiben Bilder von einer hinreißenden Farbenpracht und Lebendigkeit, wie sie neben Meyerbeer keinem Zweiten, er heiße, wie er wolle, zu Gebote standen. Ein Künstler, dem Würfe, wie diese, gelungen, der mit Werken wie „Robert" und „die Hugenotten," den Ruhm des deutschen Namens weiter als irgend Einer vor ihm durch die Welt getragen, der sollte, dächten wir, doch wenigstens das Eine erreicht haben, daß seine Landsleute, — er möge ihnen nun sympathisch sein oder nicht, — mit Respect von ihm reden.

Lesarten *(WA Echo 1864, 321–325)*

Act] Akt *grundsätzlich*
gibt] giebt *grundsätzlich*
2–3) (Kein Festbericht.) *Ed. H.*] *entfällt*

6f.) lassen. *Absatz* Soll] *ohne Absatz*
10) verschiedenen] verschiedenen,
12) „Hugenotten,"] „Hugenotten",
14) Publicum,] Publikum,
25f.) Meisters. *Absatz* Was] *ohne Absatz*
28) Hofoperntheater] Wiener Hofoperntheater
29) hat] *entfällt*
31) (in verflossener Woche allein dreimal)] *entfällt*
32) treten,] treten*), *Fußnote:* Diese längst verheißene Aufführung der „Hugenotten" hat nun vor einigen Tagen wirklich stattgefunden. D. R.
47) hiebei] hierbei
48) M e y e r b e e r] *nicht gesperrt*
50) S c h l ü t e r] *nicht gesperrt*
50) M e y e r b e e r] *nicht gesperrt*
51) der Jude,] *entfällt*
52) Publicum] Publikum
52) Weise] Seite
59) nichtgebundenen] nicht gebundenen
62f.) Meyerbeers gegeben. S c h u m a n n] Meyerbeer's gegeben. Schumann
64) Meyerbeers gar] Meyerbeer's ihn gar
70) S c h u m a n n ,] *nicht gesperrt*
75) Schumanns] Schumann's
78f.) Kritikers. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
87) L i s z t] *nicht gesperrt*
90f.) Character] Charakter
106) Begrenzungen] Begränzungen
110) S c h u m a n n ' s ,] *nicht gesperrt*
110f.) Meyerbeer's. *Absatz* Nun] *ohne Absatz*
119) Pasquale"] Pasquale,"
120) oder Gounod's „Faust,"] Gounod's „Faust",
122) Publicum"] Publikum"
130f.) M u s i k ,] *nicht gesperrt*
131) O p e r n] *nicht gesperrt*
133) e i n z i g e] *nicht gesperrt*
139f.) spricht. *Absatz* Es] *ohne Absatz*
140) B ö r n e ' s] *nicht gesperrt*
144) W e b e r] *nicht gesperrt*

146) M e y e r b e e r] *nicht gesperrt*

147f.) G l u c k … M o z a r t] *nicht gesperrt*

150) Style,"] Style",

154) F e t i s] Fetis

156f.) M e y e r b e e r i s c h … d i e s e m P u n k t] *nicht gesperrt*

158) G l u c k und M o z a r t .] *nicht gesperrt*

160) M o z a r t] *nicht gesperrt*

162) „Hugenotten,"] „Hugenotten",

173) Waffenweihe,"] Waffenweihe",

176f.) konnte. *Absatz* In] *ohne Absatz*

177) wol] wohl

184) „Stumme,"] „Stumme",

186) „Hugenotten,"] „Hugenotten",

189f.) Schuld. *Absatz* Wer] *ohne Absatz*

190) urtheilt,] urtheile,

199) Werken] Werken,

199f.) „die Hugenotten,"] „Hugenotten",

203) reden.] reden. E. H.

Lesarten *(WA MO 1, 139–140 unter* **Meyerbeer.***)*

1–49) **Meyerbeer** … behandelt.] *entfällt*

50) S c h l ü t e r] *nicht gesperrt*

50) versichert uns, M e y e r b e e r] versicherte uns, Meyerbeer

52) weiß;"] weiß";

53) „Hugenotten" … Tendenz-Opern] Hugenotten und der Prophet aber seien schlechtweg „die Tendenz-Opern

54) „Judenthums] Judenthums

54f.) Katholicismus."] Katholicismus"!

55–139) Wer … spricht.] *entfällt*

140) B ö r n e ' s] *nicht gesperrt*

141) liege. Sonst] liege – sonst

144) W e b e r] *nicht gesperrt*

144) Opern-Componist] dramatischer Musiker

145) Verbrecher] Sträfling

146) M e y e r b e e r] *nicht gesperrt*

147) G l u c k] *nicht gesperrt*

148) M o z a r t] *nicht gesperrt*

149) niemand,] Niemand,
150) Style,"] Style",
154) F e t i s] *nicht gesperrt*
156f.) M e y e r b e e r i s c h] *nicht gesperrt*
157) P u n k t] *nicht gesperrt*
158) G l u c k und M o z a r t .] *nicht gesperrt*
160) M o z a r t] *nicht gesperrt*
162) „Hugenotten,"] Hugenotten,
164) englischer] wälscher
168) danken!] danken.
168–203) Die … reden.] *entfällt*

Neue Freie Presse, 11. 10. 1864

Hofoperntheater.

(„Waldfräulein," Ballet von P a l l e r i n i.)

Ed. H. Wenn man in Z e d l i t z' „Waldfräulein" sich etwa tausend Verse tief hineingelesen und mit Herrn Aechter v. Möspelbrunn das erste Dutzend „Versuchungen" bestanden hat, gelangt man an ein mondbeglänztes, lauschiges Plätzchen, allwo Waldfräulein lieblich ausgestreckt liegt und schläft. Vor ihr steht in Anschauen versunken ein junger „Einsiedel," der entzückte Betrachtungen darüber anstellt,

„wie zierlich doch des Herren Gnade
geformt hat dieser Jungfrau Wade!"

Dieser Vers muß es gewesen sein, der mit der Kraft eines Stichworts Herrn P a l l e r i n i bei der Lectüre erfaßte und ihm die Idee einer Verballetirung „Waldfräuleins" aufdrang. Denn von dem Stimmungszauber, der Waldespoesie, von den sinnigen Gedanken und süßen Empfindungen des Zedlitz'schen Märchens finden wir in Herrn Pallerini's Ballet gar nichts wieder; „des Herren Gnade" hat sich darin ausschließlich auf obigen Reim zurückgezogen.

In unserem zweifelhaften Berufe als Balletreferent wagten wir einigemal die Meinung auszusprechen, es wären aus dem Schacht der Volksmärchen noch köstliche Balletstoffe zu holen. Nur müßte der Balletmeister mehr als ein geschulter Handwerker, er müßte ein Stückchen „Tanzpoet" sein. Ein

solcher hätte aus Zedlitz' Waldfräulein ohne Zweifel eine Reihe anmuthigster Situationen gewonnen. Unser Bearbeiter hat vielmehr das entgegengesetzte Talent, nämlich eine erstaunliche Fähigkeit bewiesen, dem Gedicht allen poetischen Duft vollständig auszutreiben. Die Charaktere und Situationen sind sämmtlich zur gewöhnlichsten Balletschablone verallgemeint, die eigentlich choreographische Erfindung ist bettelarm, unter den Tänzen und Gruppen nicht das mindeste Neue oder Malerisch-Effectvolle. Mit dem dramatischen Theil hat es noch schlimmere Wege. Gleich das lange „Vorspiel in zwei Bildern" dünkt uns eine unglückliche Idee. Die halbfürstliche Abkunft Waldfräuleins mag immerhin wichtig genug sein, um eine glänzende Ueberraschungs- und Erkennungsscene am Schluß des Ballets zu motiviren. Allein mehr bedarf der Zuschauer nicht, zum wenigsten, daß er in einem eigenen Vorspiel Waldfräuleins Eltern und deren ganze Liebesgeschichte persönlich kennen lerne und bei dem kleinen Kind förmlich Gevatter stehe. Auch Käthchen von Heilbronn entpuppt sich schließlich als Kaiserstochter, aber welchem Bearbeiter würde es einfallen, uns die ganze Geschichte ihrer Herkunft als Vorspiel zu credenzen?

Ein Uebelstand, der aus dieser fatalen Doppelgeschichte fließt, ist, daß dieselbe Darstellerin, welche im Vorspiel als unglückliche Mutter mit dem Kind an der Hand erscheint, in den folgenden Acten ihre eigene Tochter geben muß. Der Vorhang geht nach den hiezu erforderlichen 15 Jahren in die Höhe, wir sollen nun das erwachsene „Waldfräulein" in ihrem grünen Versteck belauschen.

„O Spessart, edler Forst, du bist
Der Wälder Preis zu jeder Frist!"

recitiren wir, gleichsam innerlich präludirend. Welche Enttäuschung! D a s der Spessart? D a s ein Waldfräulein? Eine gezierte „Ideallandschaft" wie nach einem schlechten Watteau auf Porcelan gemalt, flimmert in Gold und Rosa vor uns, der Ausblick auf eine heitere (aber gar nicht waldmäßige) Fernsicht wird uns durch häßliche riesengroße P f a u e n f e d e r n verhüllt, welche den Vordergrund bedachen. Der „Spessart" ist förmlich parfümirt und frisirt. „Waldfräulein" erscheint: bin weder Fräulein, weder Wald.

Fräulein C o u q u i spielt diese Rolle so anmuthig, fein und virtuos, wie jede andere, aber leider in keinem Punkte a n d e r s. Etwas in Maske, Mimik und Tanz schärfer Individualisirendes, die reizende Wildheit dieses Naturkindes besonders Charakterisirendes konnten wir nicht wahrnehmen. Waldfräulein spielt mit ihren Nixen „blinde Kuh," – was man, beiläu-

fig gesagt, selbst sein müßte, um die in gelben Tunicas, rothen Schärpen und breiten Lorbeerkränzen herumspringenden Herren vom Ballet ruhig anzusehen, – mitten im Spiele erscheint der langerwartete Märchenprinz, „Herr Aechter von Möspelbrunn." Er beginnt mit „Waldfräulein" sofort ein sehr künstliches *Pas de deux*, in Gegenwart des ganzen sich ringsum postirenden Balletcorps! Haben wir zu viel gesagt, wenn wir Herrn Pallerini eine specifische Poesie-Auspumpungskraft nachrühmten?

Der dritte Act bringt uns in Caprus' Hütte. Wir hofften viel Gutes von dem Erscheinen des wackern Ziegenhirten; allein auch er vermochte keine rechte Heiterkeit zu erzeugen, sondern drehte sich selbst mißvergnügt im Kreise alltäglicher Komik. Mit großer Gemüthsruhe sehen wir ihn gegen „Grauweiblein" den Kürzern ziehen und verwundern uns lediglich darüber, daß das Grauweiblein hier eine braun und hellroth gekleidete junge, hübsche Dame ist! Den Schluß dieses Actes (aber noch lange nicht der Prüfungen des Zuschauers) bildet Aechter's Abenteuer mit den Rhein-Nixen. Die Decoration zeigt uns, wie das gedruckte Textbuch versichert, „das Innere der Rheinfluten." Wir sehen Aechter's Schiff herabsinken und den Ritter sammt Gefolge das übliche „Verführungsballet" mannhaft ausstehen. Die decorative Ausstattung dieser Scene bietet jedem Theater ungemeine Schwierigkeiten, und selbst der anspruchsvollste Zuseher kann hier seine Phantasie von der Pflicht, ein bischen mitzuwirken, nicht ganz dispensiren. Im Hofoperntheater hatten sich aber Maschinist und Maler vereinigt, ein Bild von so grotesker Geschmacklosigkeit zu schaffen, daß die gutmüthigste und bereitwilligste Illusion davor entsetzt zurückweicht. Rechts und links „spanische Wand" von leichtem Silberstoff, dahinter scheußlich geformte Felsenriffe, welche Korallenzweige wie rothe Zungen herausstrecken, oben Alles beklebt mit abgeschmackt bunten Muscheln und Schnecken, unten riesige Schildkröten, um die Nixen herumkriechend – – welcher Anblick! Es wäre uns rühmlicher erschienen, einer schwierigen Aufgabe ganz auszuweichen, als sie so mangelhaft zu lösen.

Der dritte Act endete zu so vorgerückter Stunde, daß ein Theil der Zuschauer sich entschloß, auf den vierten zu verzichten. Letzterer beginnt ganz unmotivirt mit einem Zigeunerballet – „wo Begriffe fehlen", da stellen sich Zigeuner zu rechter Zeit stets ein. Es folgt das Turnier, bei welchem Waldfräulein vom alten König erkannt und mit Aechter vermält wird – hierauf Tänze, Evolutionen und Wolkenschluß-Spectakel.

Dies also war das lang vorbereitete, mächtig ausposaunte neue Ballet, dessen Libretto die k. k. Wiener Zeitung eine zwei Nummern lange andächtig vorbereitende Analyse gewidmet hatte! Ein langweiliges Ungeheuer, zu

nichts Anderem gut, als die Geduld des Publicums zu erproben. Das Publicum war liebenswürdig genug, die ausgestandene Langweile den Künstlern nicht entgelten zu lassen; insbesondere Fräulein Couqui erfreute sich schmeichelhafter Auszeichnung.

Die Musik zum „Waldfräulein“ hat Herr Franz Doppler geschrieben. Der bewährte Balletcomponist hat diesmal ebensowenig sein Bestes geleistet, als der tüchtige Brioschi im Decorationsfach. Es ist als hätte die anhaltende Beschäftigung mit diesem Ballet alle Künstler gleichsam gelähmt. Auf die Decorationen wie auf die Musik, so fleißig beide ausgeführt sind, drückt die Langweile dieser ganzen Waldfräuleinwirthschaft – eine Empfindung, welcher Brioschi in den gedachten Pfauenfedern, Doppler hingegen in einigen längeren Harfensolos den treffendsten Ausdruck verliehen hat.

Neue Freie Presse, 22. 10. 1864

Hofoperntheater.

(„Der Prophet.“ – „Indra.“ – „Fra Diavolo.“ – „Faust.“)

Ed. H. Es hat etwas Wehmüthiges, zuzusehen, wie man im Opernhause mit geschäftiger Hast Ander's Erbschaft vertheilt. Diese Partien Herrn Walter, jene Herrn Wachtel, die letzten endlich Herrn Ferenczy und – Ander ist „ersetzt.“ Das muß so sein, wir wissen und billigen es vollauf. Es geschieht aber Vieles auf Erden, was nothwendig und natürlich ist, und dennoch recht weh thut. Da wurde neulich Herr Wachtel's „Prophet“ beklatscht und bejubelt, als hätte niemals ein Ander an dieser Stätte das Krönungsschwert geschwungen. Wachtel's Leistung aber verhält sich zu der einstigen Ander's ungefähr wie deren Gegenstand, der Schneider Johann von Leyden, sich zu Luther oder Melanchthon verhielt. Die Kluft zwischen der Darstellung des neuen Künstlers und der des andern, jede als Ganzes, als poetisches Kunstwerk betrachtet – ist somit sehr breit. Sie darf uns nicht hindern, von einem etwas tiefer gerückten Standpunkt anzuerkennen, was Wachtel's Prophet in seiner Künstlersphäre Gelungenes enthielt. Wer Wachtel in einigen Rollen gehört, der konnte sich dessen „Johann von Leyden“ so ziemlich *a priori* construiren; der Kritiker, der Herrn Wachtel schon eine ziemliche Strecke lang begleitet, darf sich somit wol kurz fassen. Herrn Wachtel's Prophet war nicht schlechter, als wir ihn erwarteten, eher noch etwas besser. Daß Herr Wachtel poetischen

Schwung, Tiefe und Feinheit der Empfindung, überzeugende Wahrheit der Leidenschaft nicht besitze, also auch als Johann von Leyden nicht entfalten werde, konnte Jedermann wissen. Wir für unsern Theil vermissen diese Eigenschaften bei Johann von Leyden weniger schmerzlich als bei Raoul oder Arnold Melchthal, denn der „Prophet,“ von Anfang bis zu Ende eine charakterlose, unnatürliche Puppe und jeder echten Leidenschaft bar, ist nicht auf die Empfindung, sondern auf den Glanz angelegt. Glanz ist aber diejenige Wirkung, die Herr Wachtel vornehmlich erreicht. Zwei kleine Gesangstellen im zweiten Act ausgenommen, die Ander mit so schmelzender Innigkeit vortrug, wird die Rolle des Propheten sich mit innerer Kälte des Darstellers nicht so schwer vereinigen lassen. Herr Wachtel hatte im zweiten und dritten Act Momente, wo die unvergleichliche Kraft und Klangfülle seiner Stimme triumphirend wirkte und mit Leichtigkeit ein Tondickicht durchdrang, gegen welches jede andere Tenorstimme sich matt kämpft. Das Unglück war hier wieder nur die Maßlosigkeit, die Herrn Wachtel mitunter überkommt und den Ton auf Kosten der Reinheit übertreiben heißt. Herr Wachtel hatte einmal im zweiten und einmal im dritten Act das Mißgeschick, empfindlich zu hoch zu singen; für die Erzählung des Traumes war das Colorit viel zu kräftig und tageshell genommen, wir vermißten das geheimnißvoll Dämmernde des Traumlebens. Den vierten Act spielte Herr Wachtel in anständigen Formen, über den fünften können wir nicht berichten, wir hören ihn am liebsten von der Straße aus. Alles in Allem, fehlt Herrn Wachtel's Propheten der künstlerische Adel. Aeußerlich wirksam ist diese Leistung (von dem zweimaligen Mißgeschick des Distonirens abgesehen) kaum weniger, als die übrigen heroischen Partien dieses Sängers. Was dieselbe peinlich machte, war weniger ein Abstand derselben gegen Herrn Wachtel's übriges Heldenrepertoire, als die allzufrische Erinnerung an Ander, dessen angeborener Adel und feingebildeter Kunstgeschmack selbst diesen jämmerlichsten aller dramatischen Helden mit einem poetischen Schein zu verklären wußte.

Da seit den „Rheinnixen“ (4. Februar d. J.!) keine neue Oper zur Aufführung kam, müssen wir uns mit den wenigen Brosamen von Neubesetzungen und Neuscenirungen behelfen, welche die Hofopern-Direction dem Publicum gütig zuwirft. Zwei Reprisen kleineren Genres haben seit jenen „Rheinnixen“ einzig und allein die bleierne Monotonie des Repertoirs unterbrochen: „Indra“ und „Fra Diavolo.“ Welchen Schein von Berechtigung Flotow's „Indra“ haben mochte, neu einstudirt zu werden, ist uns ein Räthsel. Die Oper hat hier schon als Novität nicht gefallen, zu einer Zeit (1852), wo man in Frl. Wildauer und Herrn Erl noch frische Kräfte be-

saß und Flotow's populärer Name ein Uebriges that. Jeder weitere Versuch, dies abgeschmackte Stück wieder hervorzuziehen, fand das Publicum schwieriger und unwilliger, bis endlich das neueste Experiment gar kein Publicum mehr fand. Wir besuchten – bethört von kritischer Gewissenhaftigkeit – die neuscenirte „Indra“ und sahen sie ihre Schlangendressur vor leeren Bänken üben. Wir bedauern, daß Künstlern wie Frau Dustmann, Beck und Walter diese ganz unnöthige Prüfung nicht erspart geblieben. Wir entsinnen uns kaum einer zweiten Oper, deren drei Hauptrollen so gleichmäßig schaal, geistlos und unwirksam wären, wie diese „Indra“ mit ihrem Camoens und dem König. Die ganze ernsthafte Partie der Oper – also weitaus die größte – ist unerträglich in ihrer prätentiösen Trivialität. Nur die heiteren Partien, namentlich die beiden komischen Figuren des Wirthes und der Wirthin, sind gelungen und entschädigen uns durch ihre gute Laune, ihre hübschen, muntern Melodien. Obwol nur episodisch an die Haupthandlung angelehnt, sind diese Wirthsleute doch die einzig möglichen Retter der ganzen Oper.

Die Wiederaufnahme der „Indra“ hätte nur dann zur Noth einen Sinn gehabt, wenn man das Ehepaar mit zwei jugendlichen frischen Stimmen hätte besetzen können. Herr Erl und Fräulein Wildauer machten aber die heitern Scenen der Oper in Wahrheit zu den trübsten. Wir hegen die aufrichtigste Hochschätzung für die großen Verdienste dieser beiden Veteranen und haben diese Gesinnung mehr als einmal bethätigt; aber die größte Pietät wird sich mit solchen Doppelproductionen absoluter Stimmlosigkeit nicht zufriedenstellen können. So wandelte denn die „Indra“ nach abermals begangenem „Verbrechen der verbotenen Rückkehr“ wieder in jene Abtheilung des Theater-Archivs zurück, wo bereits mehrere jüngstverstorbene Flotow'sche Opern ihrer Auferstehung (hoffentlich vergebens) entgegenharren.

Es ist eine eigenthümliche Carriere, die Flotow's in der Theaterwelt. Mit zwei kleinen, netten, aber nichts weniger als bedeutenden Opern macht er sich mit einem Schlag bekannt und beliebt. Alle deutschen Bühnen, von der größten bis zur kleinsten, nehmen sofort Besitz von „Stradella“ und „Martha“ und cultiviren sie 20 Jahre lang. Gibt es etwas Vortheilhafteres, als in Deutschland eine melodiöse kleine Oper zu schreiben, die anspruchslos und leicht zu besetzen ist? Gibt es ein dankbareres Publicum für ein wirklich populäres Talent? Mit diesen zwei Opern waren aber auch Flotow's Erfolge wie abgeschnitten. Große oder kleine, ernste oder komische Opern mochte der Auber von Weillenburg produciren, – es fiel Alles durch. Am sanftesten noch die „Indra,“ deren Text ihm sein Gutsnachbar,

der Wassichderwalderzähler Putlitz verfertigte. Es sollte etwas Besonderes werden, – etwas Exotisch-romantisch-sentimentales; was hätte besser getaugt, als diese indische Präziosa, die einen verwundeten König mittelst einer Schlangenpolka curirt und von dem Dichter Camoëns beim Spazierengehen katholisch gemacht wird, ohne es zu wissen. Flotow hatte seine dramatische Begabung verkannt und seine musikalische überschätzt, als er sich zu diesem Stoff verstieg. Was ihm dabei glückte, war, wie gesagt, das komische Beiwerk und das muntere Volkstreiben in der Sommernacht zu Lissabon. Es ist Schade, daß man diese Blumen nicht einfach herausheben und in ein anderes Gärtchen versetzen kann. In der Nachbarschaft von Indra's Schlangen sind sie bis jetzt noch allerwärts umgekommen. – „König Sebastian" (Indra) und „Franz Baldung" (Rheinnixen) waren die ersten zwei Rollen, welche Herrn Walter aus dem Repertoir Ander's zufielen. Mit keiner von beiden kann der Sänger eine Feder an den Hut stecken, im Gegentheil gehört aufrichtige Resignation dazu. Ungleich bedeutender und dankbarer ist die Titelpartie in Gounod's „Faust", welche jetzt gleichfalls Herr Walter singt. Wäre er der dramatischen Aufgabe des ersten und des letzten Actes völlig gewachsen, er würde seinen Vorgänger nahezu erreichen. Rein lyrische Stellen, wie deren „Faust" so viele enthält, trägt Herr Walter sehr hübsch vor; der dunkle Timbre seiner Tenorstimme, selbst die etwas schwere Bildung des gleichsam aus der Tiefe der Brust heraufgeholten Tones (im Gegensatz zu dem hellen Colorit und dem augenblicklichen Anschlag Wachtel's) eignet sich so vortrefflich für den Ausdruck inniger, nur sanft bewegter Empfindung. Er ist der gemüthvolle, feinere, auch musikalischere Sänger, Wachtel der glänzendere. Die Neubesetzung des „Valentin" durch Herrn v. Bignio kommt der Oper zu statten, welche mit der meisterhaften Darstellung Gretchens durch Frau Dustmann ihre alte Anziehungskraft ungeschwächt ausübt. Auch Herr Schmid ist uns nach längerer Erkrankung wieder zurückgegeben, das Publicum hat den König der deutschen Bassisten mit geziemendem Applaus bewillkommt.

Die zweite ältere Oper, die nach längerer Pause wieder zum Vorschein kam, ist Auber's „Fra Diavolo." Die graciösesten, frischen Melodien sind hier mit so anspruchsloser, geistreicher Charakteristik behandelt, der Ton des Conversations-Lustspiels so glücklich gehoben und schattirt durch komische und romantische Elemente, daß wir mit ungestörtem und noch unverringertem Behagen uns an dem reizenden Bildchen ergötzen. Die hiesige Aufführung hat uns Vergnügen bereitet, wenn sie auch nicht jeden Wunsch befriedigt. Herr Wachtel ist ohne Zweifel einer der besten deutschen Fra Diavolo's, wenn dieser auch mit Roger's oder Montaubry's feiner und

geistreicher Darstellung keinen Vergleich aushält. Fräulein Tellheim bewies als Zerline unzweifelhafte Fortschritte in Spiel und Gesang; allerdings muß ersteres an Wärme und Leben, letzterer an Leichtigkeit und Correctheit noch erheblich gewinnen. In Costümfragen scheint weder Herr Wachtel noch Fräulein Tellheim gut berathen.

Die gelungenste Partie der Vorstellung ist das englische Ehepaar. Herr Meyerhofer gibt den Lord Cockburn, Fräulein Bettelheim die Lady mit so wirksamer Komik, daß ihr Erscheinen jedesmal die heiterste Stimmung hervorruft. Ueberdies war der gesangliche Theil dieser zwei Rollen nie zuvor so trefflich durchgeführt, wie er es jetzt ist. Da eine Charge wie die Lady gänzlich außerhalb des Rollenfachs von Fräulein Bettelheim liegt, war uns diese gelungene Leistung um so überraschender. Jede neue Rolle dieser jungen Sängerin dünkt uns eine neue Mahnung an die Direction, ihrem Talent endlich einen größeren, würdigeren Spielraum zu geben. Die „Recensionen“ veröffentlichten vor Kurzem das Urtheil eines kunstsinnigen Franzosen über unsere Oper. Entzückt von der Stimme Fräulein Bettelheim's, konnte er nicht begreifen, daß diese Sängerin immer nur in unbedeutenden Rollen, meist als alte Haushälterin u. dergl., beschäftigt wurde. „Wie würde man in Paris den Schatz einer solchen Stimme zu verwerthen wissen!“ ruft der Fremde aus. „Welche Oper würde man nicht ihretwegen hervorsuchen und neu einstudiren!“ Der Pariser hat vollkommen Recht. Vor Zeiten hätte eine Direction für eine Stimme wie die der Bettelheim eigens Opern schreiben lassen, ja die Componisten hätten auf diesen Auftrag schwerlich erst gewartet. Es ist möglich, daß Fräulein Bettelheim in großen dramatischen Partien nicht gleich den höchsten Anforderungen entsprechen wird (obgleich ihre Azucena zu den besten Erwartungen berechtigt) – darum handelt es sich vorderhand gar nicht. Ein junges Talent von solcher Begabung braucht einen Spielraum, um seine Kräfte kennen zu lernen, sie zu üben, zu stärken.

Die Monotonie unseres Repertoirs, das sich in einem Dutzend Opern herumdreht, ist oft genug gerügt worden. Wir möchten, ohne das Thema dieser Klage hier neu aufzunehmen, nur ein Motiv betonen, das gewöhnlich wenig beachtet wird: das künstlerische Interesse der Sänger. Jeder dramatische Künstler, sei er talentvoller Anfänger oder fertiger Meister, bedarf neuer Aufgaben für sein Talent. Sein Geist (wenn nur überhaupt Geist da ist) will und muß Neues schaffen. Ein Künstler, der jahrelang an zehn bis zwölf abgespielte Rollen gefesselt ist, und seien es die dankbarsten, verliert die Freiheit des Schaffens, verliert die Lust und das Vertrauen zu seiner Kunst. Er muß zur Maschine werden, und wird sich dessen um so

schmerzlicher bewußt, je weniger er ursprünglich mit einer Maschine gemein hatte. Wir haben früher der trefflichen Darstellung Gretchens durch Frau D u s t m a n n erwähnt. Wie ist es erklärlich, daß Frau Dustmann, die doch weitaus die bedeutendste dramatische Kraft an unserer Opernbühne ist, seit jenem „Gretchen" keine einzige neue Rolle mehr erhielt? Das sind nun bald drei Jahre. Würde nicht anderwärts jede einsichtsvolle Direction sich durch den Besitz einer solchen Kraft veranlaßt fühlen, wenigstens das Beste und Passendste des älteren classischen Repertoirs neu zu beleben, wenn es schon wirklich an neuen Erscheinungen fehlt? Nicht nur der Zuschauer, auch der Schauspieler bedarf neuer Stücke, ja sie sind ihm in noch weit höherem Maß als jenem unentbehrliche geistige Nahrung. Wer „artistischer" Director in Wahrheit ist und nicht blos heißt, weiß und beherzigt dies vor Allem, – wir erinnern daran, was im Burgtheater für die Entfaltung des Talents der W o l t e r geschehen ist.

Lesarten *(WA Echo 1864, 345–348)*

Sängernamen oft gesperrt] Sängernamen nicht gesperrt; Herr] Hr. *grundsätzlich;*
Fräulein] Frl. *grundsätzlich;* Publicum] Publikum *grundsätzlich;* Act] Akt *grundsätzlich*
Repertoir] Repertoire *grundsätzlich*
1) **Hofoperntheater.] Wiener-Opernbericht.**
3) *Ed. H.*] *entfällt*
4) Partien] Partieen
9) bejubelt,] *ohne Komma*
16) s e i n e r] *nicht gesperrt*
18) construiren;] construiren.
18–20) der Kritiker, … fassen.] *entfällt*
26) „Prophet,"] „Prophet",
30) zweiten] 2.
32) Herr] *entfällt*
33) zweiten und dritten] 2. und 3.
36) Herrn] *entfällt*
38) heißt.] läßt.
38f.) dritten] 3.
41) vierten] 4.
42) Wachtel] W.

42) Formen,] Formen.
42f.) über den … aus.] *entfällt*
45f.) (von … abgesehen)] *entfällt*
48) Herrn] *entfällt*
50) jämmerlichsten aller dramatischen] *entfällt*
52) 4.] 1.
54) Hofopern-Direction] k. k. Hofopern-Direction
55) gütig] *entfällt*
57) D i a v o l o."] Diavolo".
58) Flotow's] *gesperrt*
61) F l o t o w ' s] *nicht gesperrt*
68) d r e i] *nicht gesperrt*
74) Obwol] Obwohl
76f.) Oper. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
83) Doppelproductionen] Doppelproduktionen
84) zufriedenstellen] zufrieden stellen
87) F l o t o w ' sche] *nicht gesperrt*
88f.) entgegenharren. *Absatz* Es] *ohne Absatz*
89) F l o t o w ' s] *nicht gesperrt*
90) macht] machte
93) Gibt] Giebt
95) Gibt] Giebt
99) „Indra,"] „Indra",
99) sein Gutsnachbar,] *entfällt*
100) P u t l i t z] *nicht gesperrt*
114) dazu. Ungleich] dazu. *Absatz* Ungleich
115) Gounod's] *gesperrt*
128f.) den König] dem König
131) Diavolo."] Diavolo".
134) ungestörtem] ungestörten
137) Herr] *entfällt*
143) T e l l h e i m] T.
143f.) berathen. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
144) gelungenste] gelungendste
145) gibt] giebt
167f.) stärken. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
171) S ä n g e r.] *nicht gesperrt*
177) Maschine] Maschiene
178) Maschine] Maschiene

180) Dustmann,] D.,
184) Direction] Direktion
188) Nahrung.] Nahrung. E. H.
189–191) Wer … ist.] *entfällt*

Neue Freie Presse, 4. 11. 1864

Musik.

(Randglossen zu Offenbach's „Georgierinnen“.
Neue Schubert-Reliquien und Schubert-Ausgaben.)

Ed. H. Noch ist Alles lautlos, in der musikalischen Atmosphäre herrscht jene tiefe Stille und Sammlung, die einer mächtig anrückenden Concertsaison unmittelbar voranzugehen pflegt. Die Concertsäle stehen erwartungsvoll leer und auf dem Felde der dramatischen Musik herrschen ungebeugt die Amazonen des Carltheaters und ihre kerngesunden Krüppel. Die „Georgierinnen“ wiederholen noch immer den schwer begreiflichen glänzenden Erfolg der ersten Vorstellung. Offenbach kennt sein Publicum, er durfte das bedenkliche Gesicht, das ein musikalischer Freund bei der Probe schnitt, ruhig mit der Versicherung beschwichtigen: „Die Georgierinnen müssen gefallen, *plus ou moins,* aber gefallen müssen sie.“ Er hatte ganz richtig die Totalwirkung dieses burlesken „Kunstwerkes der Zukunft“ im Auge, in welchem die Situation, die Costüme, Tänze und Decorationen als dramatisches Consortium so splendid aushelfen, wo die Musik zahlungsunfähig wird. Wer nur die Musik ins Auge faßte, die mit all ihren drei Acten nicht entfernt an den (halb durchgefallenen) einactigen „Signor Fagotto“ reicht, der mochte über den colossalen Erfolg der „Georgierinnen“ mit Recht etwas verwundert sein. Daß die Wiederholungen in jüngster Zeit ausgesetzt wurden, hatte seinen Grund in der übergroßen Anstrengung, welcher die Darstellerin der Hauptrolle, Fräulein Kraft, zu erliegen drohte. Nun sich die Amazonen-Königin erholt hat, dünkt uns jener Zwischenfall nicht ganz zu verachten. Wir hoffen nämlich, die bittere Erfahrung werde nach zwei Seiten hin zu heilsamer Warnung dienen. Zuerst für die liebenswürdige, mit Recht hochgeschätzte Sängerin selbst. Fräulein Kraft hatte mit jenem künstlerischen Feuereifer, der der eigenen Schonung nicht gedenkt, sich ihrer anstrengenden Rolle ganz hingegeben. „Ausgegeben“, mochte man fürchten, wenn man sie durch Chorgeschrei, Trompeten, Trommeln und Pulverdampf hindurch einen Augenblick ein hohes *a* oder *b* aus voller

Brust emporschleudern hörte. Ein solches Aufgebot aller physischen Mittel mag allenfalls eine „Valentine“ oder „Margarethe“ im Dienste einer großen tragischen Partie darbringen, vor und nach welcher sie überdies am Operntheater drei bis vier Tage ausruht. Aber im komischen Genre und bei täglichen Reprisen? So beruhigend auch das jugendlich stramme Aussehen Fräulein K r a f t ' s wirkt (an der wir nichts auszustellen haben, als daß sie uns eine fortwährende Behutsamkeit auferlegt, nicht unversehens in ein Calembourg hineinzufallen), es hat uns doch sorglich gestimmt, so viel Feuer und Stimme allabendlich an eine Operette verschwendet zu sehen. Wie lange, mochte sich Mancher fragen, kann denn das vorhalten? Wenn Meyerbeer, Wagner und Verdi manche ruinirte Primadonna auf dem Gewissen haben, sollen denn auch schon unsere Localsängerinnen den Offenbach'schen Possen zum Opfer fallen? Und dies ist der zweite Punkt, der uns der Erwägung nicht nur werth schien, – die zweite Warnung. Sie geht an die Adresse des Componisten.

Wir fürchten, daß Offenbach sein anmuthiges Talent zu Grunde richtet, wenn er fortfährt, den Ballast der großen Oper in sein kleines Genre hinüberzuschmuggeln. Was uns in den „Georgierinnen“ allen Spaß verdorben hat, sind die heroischen Unisonochöre *à la* Verdi, die herausgeschrienen hohen *b* und *h*, die grellen Harmonien und Accordfolgen, das lärmende Orchester. „Aber wenn Offenbach diese Mittel braucht, um die große Oper zu parodiren?“ hört man mitunter einwenden. Man könnte einfacher antworten: so soll er hier n i c h t parodiren. Die Rechtfertigung, in sich selbst hohl, paßt überdies schlecht auf den vorliegenden Fall. Die Musik besitzt äußerst wenig Mittel, durch sich selbst parodirend oder travestirend zu wirken. Sie vermag dies fast nur durch einzelne komische Instrumental-Effecte oder durch directes C i t a t von bekannten Melodien, die in einen komischen Widerspruch zu der Situation gebracht werden. Die erste Bedingung dabei ist, daß die parodistische Absicht klar an die Oberfläche trete, sofort als solche erkannt werde. Dies ist aber unseres Erinnerns in den „Georgierinnen“ nirgends der Fall. Wenn die in graziöser Keckheit so munter anhebende „Frauen-Marseillaise“ in den aufdringlich pathetischen *B-dur*-Satz übergeht (die Stelle, wo Fräulein Kraft die Fahne ergreift), so ist uns dies grandiose Geschrei genau so widerwärtig, als wenn es uns in einer Verdi'schen Oper begegnet. Oder vielmehr weit widerwärtiger, denn in dem leichten Genre der komischen Spiel-Oper empfinden wir derlei musikalische Trivialitäten auch noch als störende Stylwidrigkeit.

Da ist das zum Lieblingsstück gewordene „Pascha-Terzett“ ein ganz anderes Ding! Lustig, anspruchslos und auf der Bühne (man muß es nicht am

Clavier beurtheilen) von unwiderstehlich komischer Wirkung. Es ist ganz, was es an dieser Stelle sein soll, und vollkommen in seiner Art. Offenbach hat im Anfang seiner Carrière sich so maßvoll und discret gehalten, er hat mit durchaus einfachen Mitteln so allerliebste, originelle Genrebildchen geschaffen, daß es uns leid thäte, wollte er auf diesen glücklich betretenen Weg nicht wieder vollständig zurückkehren.

Theaterfreunde, welche *„Les Géorgiennes"* in Paris gesehen, geben der hiesigen Aufführung weitaus den Vorzug. Sie dürften vollkommen Recht haben, denn das Carltheater hat namentlich in der Pracht der Ausstattung Ungewöhnliches geleistet. Nur in einem Punkte gebührt der französischen Aufführung gewiß der Vorrang: in der gewählteren, feineren Diction. Das Original ist hier ohne Noth, durch theilweise Localisirung, eingestreute triviale Spässe und schlechte Uebersetzung um eine starke Nuance geistloser gemacht worden. Nur ein Beispiel von willkürlicher und verkehrter „Uebersetzung" wollen wir anführen, nicht als ob der Fall wichtig wäre, aber weil er charakteristisch ist.

In dem lustigen Hauptquartier der Frauen wird eine dieser Heldinnen, Nani, einer Fahrlässigkeit im Wachdienst angeklagt. Sie kommt, uniformirt wie alle andern, und bringt ihre Entschuldigung in einer einfachen, recht hübschen Romanze vor: sie habe ihr Kind säugen müssen. Dies wird in dem wehmüthigsten, ernstesten Ton in drei Strophen behandelt, die hier (ungefähr) mit dem Refrain schließen: „Laßt, o lasset mich ernähren – als Mutter mein geliebtes Kind!" In der dritten Strophe singt Nani sogar von ihrem Grabe und dem Jenseits. Als wir die Scene sahen, waren wir betroffen über dies plötzliche totale Herausfallen aus dem Styl und der Stimmung der ganzen Posse und nahmen dem Verfasser diese Appellation an eine hier ganz ungehörige Rührung nicht wenig übel. Seither kam uns das französische Original der Operette zu Handen, und darin lautet der Refrain der Romanze so:

„J'ai fait, et j'ose vous le dire,
Ce que la consigne défend, –
Mon général, je faisais cuire
De la bouillie à mon enfant!"

Die ganze Physiognomie der Scene, der ganze Ausdruck des Musikstückes ist damit ein anderer. Wenn eine Frau in Helm und Panzer ihrem Kinde einen Milchbrei kocht, so behält das Rührende dieser Muttersorge doch noch immer etwas unvertilgbar Komisches. Der Zuschauer wird das

verlegene Bekenntniß der zärtlichen Mama gewiß mit Theilnahme, aber nicht ohne Heiterkeit vernehmen. Bei den Worten, welche Frau Grobecker hier zu singen hat, und welche natürlich auch den Ausdruck der Melodie sogleich alteriren, hört jede Heiterkeit und jeder komische Eindruck auf. Der Zuschauer wird durch einen sentimentalen Faustschlag mit einem Ruck aus der Stimmung herausgeworfen. Dem Wiener Bearbeiter kommt dabei nur die bedenkliche Entschuldigung zu statten, daß das Publicum des Carltheaters von diesem empfindsamen Unfug keineswegs choquirt, sondern im Gegentheil aufs äußerste davon gerührt ist.

Zu lange schon, fürchten wir, wurde der Leser von der Offenbach'schen Operette unterhalten. Wir wollen den Fehler gutmachen. Einen erfreulicheren musikalischen Stoff, als den aus Georgien, haben wir heute noch in Bereitschaft. Sehr verschieden von letzterem, gehört er dennoch auch zu den „Musikalischen Neuigkeiten" in Wien, und unter diesem schützenden Banner darf er wol das leicht umzäunte Gehege eines Musik-Feuilletons passiren. Es handelt sich um ein neues Vermächtniß aus der Hand Franz Schubert's, des noch allzeit unermüdlich großmüthigen Erblassers, – nebenbei um einige rühmliche Liebesdienste, die seinem Namen seit jüngster Zeit erwiesen sind.

Zwei Schubert-Novitäten aus Spina's Verlag sind es, auf die wir die Aufmerksamkeit unserer Leser lenken möchten: eine bisher unbekannte Partie Ländler von Schubert's Composition und eine neue, correcte Ausgabe von dessen „Müllerliedern". Die „Zwölf Ländler" (*op.* 171) sind im Jahre 1823 componirt und waren, von Schubert's Hand geschrieben, Eigenthum des dem Tondichter sehr befreundeten Hofraths Enderes. Johannes Brahms, der die Handschrift hier kennen lernte und über deren Werth keinen Augenblick in Zweifel war, säumte nicht, die Veröffentlichung dieses lange verborgenen Schatzes zu vermitteln. Seine Redactionsarbeit beschränkte sich gewissenhaft auf eine getreue Abschrift des Manuscripts; selbst die eigenthümliche Bezeichnung des Zeitmaßes als „Deutsches Tempo" ist original Schubertisch. Mit wahrem Hochgenuß haben wir diese zwölf Ländler – wir wissen nicht wie oft – durchgespielt. Die anspruchsloseste, knappste Form birgt hier einen Melodienreiz, einen Farbenreichthum, eine Originalität in Harmonie und Rhythmus, wie sie in solcher Fülle nur Schubert eigen war. Wenigstens hat nur Er mit so vollen Händen, mit so genialer Sorglosigkeit die reizendsten Ideen in kleinen unbeachteten Formen, für Gelegenheitszwecke oder freundschaftliche Souvenirs ausgestreut. Der eigenen Großmuth unbewußt, schien er blos gefühlt zu haben, daß der Born der Melodie in ihm unausschöpfbar sei, – und in

der That sind wir, wie diese neueste Reliquie wieder zeigt, fast 40 Jahre nach seinem Tode noch nicht auf den Grund dieses Brunnens gelangt. Die 12 Länder weisen unter sich die verschiedensten Stimmungen und Charaktere auf; einige sprechen in treuherzigster Weise den österreichischen Dialect (Nr. 4, 10, 12), während wieder andere die Form des Ländlers erweitern, den Ausdruck verfeinern und vertiefen, ja mitunter, wie Nr. 3 und 4, Schumann'sche Klänge prophetisch vorausnehmen. Einander an Kraft und Schönheit nicht gleich, sind die 12 Ländler doch an keinem Punkte ihrer Nachbarschaft unwerth; keiner von ihnen kann mittelmäßig oder reizlos heißen. Vom Spieler verlangen sie nicht die mindeste Bravour, aber nur eine feinfühlende Hand wird ihrem Wesen ganz gerecht werden. Als ein willkommenes Seitenstück zu der zweihändigen Original-Ausgabe ist gleichzeitig eine von Herrn Epstein geschickt ausgeführte Bearbeitung zu vier Händen erschienen.

In der neuen Ausgabe der „Müllerlieder" begrüßen wir mit Freuden die Herstellung des richtigen, ursprünglichen Textes, wie ihn Schubert niederschrieb. Sie ist ein getreuer Wiederabdruck der ersten, bekanntlich noch vom Componisten selbst veranstalteten Ausgabe (Wien bei Sauer und Leidesdorf), welche im Verlauf weniger Jahre fast spurlos verschwunden war. Die zweite, nach Schubert's Tod von Diabelli veranstaltete Auflage der „schönen Müllerin" brachte diese herrlichen Lieder mit vielen wesentlichen Abänderungen, von denen manche – auffallend geschmacklos und geziert – längst den Verdacht der Schubert-Verehrer erregt hatten. Mit zwei einzigen kleinen Ausnahmen in der Clavierbegleitung treffen diese willkürlichen Aenderungen durchwegs die Singstimmen und bestehen in Verzierungen, Vorschlägen, Cadenzen. Es sind recht eigentlich Sängermanieren. Ohne Zweifel rühren sie zum Theil von der Vortragsweise des berühmten Michael Vogel her, vielleicht auch noch anderer beliebter Schubert-Sänger, deren Verzierungen man allzu leichtgläubig für Verbesserungen hinnahm und ruhig in die 2. Auflage hineindruckte. Es ist dies ein trauriges Beispiel mehr von dem Leichtsinn und der Kritiklosigkeit, mit welcher in Deutschland die Werke unserer großen Tondichter veröffentlicht und dann durch Generationen fortgepflanzt werden.

Die neue Beethoven-Ausgabe, dies nicht genug zu rühmende Unternehmen Breitkopf's und Härtel's, lehrt warnend, welch' unsägliche Mühe die Richtigstellung eines Tactes, einer Note kostet, welche einmal durch Irrthum oder Nachlässigkeit falsch in die Welt gesetzt wurde. Von Schubert's „Müllerliedern" lag aber eine richtige authentische Original-Ausgabe vor – wie kam es, daß bis heute keiner der zärtlichen Freunde

Schubert's gegen die Fälschung und deren fortgesetzte allgemeine Verbreitung auftrat?

Man kann nicht ohne Scham davon reden. Nun das Vergehen einmal vor Jahren verübt war, muß man es dem daran ganz unschuldigen Herrn Spina Dank wissen, daß er es wenigstens nach Kräften wieder gutgemacht hat. Nur Eines müssen wir rügen: daß diese wichtige Neuerung ohne irgend ein erklärendes Vorwort in die Oeffentlichkeit geschickt wurde. Das war im vorliegenden Falle, wo dem Publicum eine ganz neue Lesart der verbreitetsten aller Schubert-Lieder dictirt wird, dringend geboten. Der Herausgeber mußte in einer umständlichen Vorrede den Anlaß dieser Revision erzählen, die kritischen Grundsätze, nach welchen er dabei verfuhr, darlegen und schließlich die Abweichungen dieser neuen Ausgabe von der fehlerhaften ältern mit philologischer Gewissenhaftigkeit verzeichnen. So, ohne jede Erläuterung hinausgegeben, wird die neue Ausgabe nicht verfehlen, einen Theil des Publicums confus zu machen, vielleicht selbst neue Zweifel zu erregen. Der bloße Name des Herrn Randhartinger, welcher sehr lakonisch auf der neuen Ausgabe prangt, wird der musikalischen Welt kaum genügen; mußte doch der Herr Hofcapellmeister, als einer der „intimen Freunde" Schubert's, die ursprüngliche richtige Lesart der Müllerlieder genau gekannt haben, also seit einem Viertel-Jahrhundert in der Lage sein, über die Fälschungen der 2. Ausgabe Aufschlüsse zu geben. Hoffentlich findet Herr Spina noch Mittel, diese Lücke nachträglich auszufüllen und so das werthvolle Geschenk, das er der Musikwelt dargebracht, ganz zu vervollständigen.

Neue Freie Presse, 12. 11. 1864

Hofoperntheater.

(„Der schwarze Domino." – Fräulein Artôt.)

Ed. H. Ein zweifaches Dankvotum vor allem Andern an Fräulein Artôt, zunächst für sie selbst und ihr Wiedererscheinen in Wien, dann für den „Schwarzen Domino," dessen Erweckung ihr Verdienst ist. Auf die Gefahr hin, von wirklichen und affectirten Musikpietisten sträflicher Neigungen angeklagt zu werden, bekenne ich mich zu dem Vergnügen, das mir Auber's bessere Opern jederzeit bereiten. Der „Domino" steht zwar nicht ganz oben auf dem Plateau von Auber's Schöpfungen, er blüht nicht mehr in der vollen Frische und Ursprünglichkeit des „Maurer," „Fra Diavolo" und der „Stum-

men," allein zu den anziehendsten und charakteristischesten Productionen des geistreichen Componisten müssen wir ihn doch noch unbedingt zählen. Der „Domino" beschließt gewissermaßen die bessere Hälfte von Auber's Thätigkeit, macht also einen Einschnitt in diese Carrière, deren rasches, gleichmäßiges Fortströmen so wenig Anhaltspunkte zur Periodisirung gibt. Eigentliche Entwicklungs-Perioden, durchgreifende Wandlungen des Styls hat Auber nicht aufzuweisen, und die chronologische Folge seiner Opern spottet mitunter jedes Versuchs, das Wachsthum seines Talentes daran zu messen. Neben und zwischen seinen besten Werken stehen oft die allerschwächsten. Auch seine musikalische Herkunft war anfangs nicht so rein und ungemischt, als man jetzt leicht annehmen könnte. Im Großen und Ganzen genommen erkennt man allerdings Auber sofort als die directe Fortsetzung Boyeldieu's. Gibt es doch wenig große Kunstgebiete, in welchen eine so merkwürdige Einheit und Stetigkeit der Entwicklung herrschte wie in der französischen *Opéra comique*, wie sie von Grétry, Philidor und Monsigny begründet, von Isouard und Boyeldieu auf eine größere poetische und musikalische Höhe gehoben, endlich von Auber, Adam, Thomas etc. weitergeführt wurde. Auber's erste, nicht durchgefallene Oper *„La bergère châtelaine"* (1820) ist ein schwacher, verwässerter Boyeldieu, mit einigen aufleuchtenden Momenten von Eigenthümlichkeit. Als Auber nach zwei durchgefallenen einactigen Opern diesen ersten Erfolg genoß, zählte er bereits 38 Jahre, war also das gerade Gegentheil eines frühreifen Genies. Um diese Zeit begann Rossini Europa zu beherrschen. Die Manier desselben nahm plötzlich einen erstaunlichen Einfluß auf Auber, sei es, daß dieser wirklich davon widerstandslos bezaubert war, sei es, daß er eine weitere Carrière in anderer Weise nicht mehr für möglich hielt. Thatsache ist, daß seine nächste Oper „Der Schnee" (1823) nicht Auber's eigene Sprache, sondern ein verdorbenes Rossinisch spricht. Die Arien sind – dem Gebrauch der französischen Oper ganz zuwider – mit Coloratur überhäuft; diese Coloratur ist die specifisch Rossinische, daneben die Triolenketten, Orchester-Crescendos und Felicità-Schlüsse, wie man sie frischweg aus dem „Tankred" abschreiben kann. Einzelne Nummern von anmuthigstem, echt französischem Reiz blühten inzwischen, recht eigentlich Blümchen im Schnee. Große scenische Gewandtheit und dankbarste Ausstattung der Rollen thaten das Uebrige, um der Oper glänzende Erfolge zu verschaffen. Die Sonntag nahm damit Wien und Berlin im Sturm. Heutzutage erscheint uns dieser Erfolg aus der Partitur allein kaum mehr erklärlich. Auber lebt darin wie ein Amphibium, seine musikalische Individualität und jene Rossini's sind eigentlich so verschieden, wie Land und Wasser.

Nun, sollte man glauben, würde Auber in dieser für ihn so erfolgreichen Rossini'schen Manier fortarbeiten. Das gerade Gegentheil geschah. Gleich die Oper des folgenden Jahres, „Leocadia", enthält sich aller Coloraturen, und die nächstfolgende – Auber schrieb jährlich eine, auch zwei Opern – „Der Maurer", läßt von Rossini'scher Manier kaum eine Spur mehr finden. Im „Maurer" (1825) haben wir im besten Sinne echt französische Musik und zum erstenmal den echten *Auber*, wie wir ihn seither kennen und lieben gelernt. Der „Maurer" ist das Ideal von einem musikalischen Genrebild; leider nur noch einmal, und nicht mit gleichem Gelingen, hat uns Auber (in der „Braut") das gemüthliche Kleinleben des Bürgerthums geschildert. Der „Maurer" darf neben dem idealen „Fra Diavolo" als die schönste Blüthe des *Auber*'schen Talentes betrachtet werden, beide behaupten jederzeit einen Ehrenplatz in der Geschichte der komischen Oper.

Drei Jahre nach dem „Maurer und Schlosser" erschien *Auber*'s Meisterwerk im ernsten Style: „Die Stumme von Portici." Und was finden wir *zwischen* diesen Beiden? Die flache, wieder von Rossini'schen Anklängen wimmelnde „Fiorella", welche die Ueberraschung nicht ahnen läßt, welche gleich darauf das erstaunlich gewachsene Talent ihres Componisten in der „Stummen" der Welt bereiten würde. Die in der ganzen Welt epochemachende „Stumme" (1828) war *Auber*'s erster Versuch in der „großen Oper"! Ein merkwürdig Beispiel, wie ein doch immerhin begrenztes Talent mit der Größe seiner Aufgabe zu wachsen vermag. Niemand würde dem leichten Chansonier der komischen Oper einen so fortreißenden dramatischen Zug, so glänzenden Pathos und solche Beherrschung großer Situationen zugetraut haben. Sogar Leidenschaft und Innigkeit, die beiden schwächsten, oft auch ganz mangelnden Elemente Auber'scher Musik, leuchten manchmal in der „Stummen" mit überzeugender Kraft empor, am schönsten in den Melodramen Fenella's.

Die „Stumme von Portici," welche über ihrem Lorbeer noch die Krone einer großen geschichtlichen Bedeutung trägt, stand an der Spitze der nun folgenden Richtung. „Tell" und „Die Hugenotten" verdanken ihre mächtige Anregung selbst im rein musikalischen Theil. In Auber's Laufbahn nimmt die „Stumme" eine ähnliche Stelle ein, wie „Wilhelm Tell" unter den Werken *Rossini*'s. Nur daß Rossini mit dieser überraschenden, mächtigen Wendung seine Carrière beschloß, während die analoge Erscheinung bei Auber in dessen erste Periode fällt. Noch eine zweite bedeutsame Aehnlichkeit verbindet diese beiden exceptionellen Schöpfungen: weder „Tell," noch die „Stumme," obgleich sie den höchsten Aufschwung, die äußerste Anstrengung darstellen, deren Auber's und Rossini's Talent fähig war,

können als die vollkommenste, eigenthümlichste Blüthe derselben gelten. Beide Componisten leisteten hier ihr relativ Höchstes auf einem Gebiete, das nicht ihre eigenthümliche Domäne war. Der „Barbier“ und „Fra Diavolo“ sind in sich abgerundeter und eigenthümlicher, sie sind vollkommenere Kunstwerke auf ihrem Gebiet, als „Tell“ und die „Stumme.“ „Du weißt, lieber Gott,“ schrieb Rossini auf das Manuscript seiner neuen Messe, „daß ich für die *opera buffa* geschaffen wurde.“ Rossini selbst weiß das auch, und Auber besitzt die gleiche Selbstkenntniß. Trotz des fabelhaften Erfolges der „Stummen“ kehrte Auber sogleich zur komischen Oper zurück. In der langen Reihe seiner 42 Opern begegnen uns nur noch zwei ernste: die „Ballnacht“ (*Gustave*) und der „Verlorene Sohn“ (*L'enfant prodigue*). Ein drittes für die große Oper geschriebenes Werk gehört eigentlich nur wegen der überwiegenden Betheiligung des Ballets dahin, es ist die halb pantomimische Oper „Der Gott und die Bayadere,“ deren Heldin Zoloé gerade wie Fenella nicht zu singen hat.

Unmittelbar auf die „Stumme“ folgte die einst hochbeliebte, heute bereits sehr verblaßte „Braut“ und nach dieser der köstliche „Fra Diavolo“ (1830). Was nun die nächsten 7 Jahre bringen (*„La Bayadère,“ „Le philtre,“ „Le serment,“ „Gustave,“ „Lestoq,“ „Le cheval de bronze,“ „Le chaperons blancs,“ „L'Ambassadrice,“ „Le Domino noir“*) bewegt sich wieder bergauf, bergab. Auber's Erfindung zeigt sich noch stellenweise von unversehrter Anmuth und Frische, allein sie ermüdet schon häufiger und beginnt ihre Zuflucht zu oberflächlichem Geplauder oder raffinirten Effecten zu nehmen. Der „Schwarze Domino“ (1837), wol das Beste, was Auber seit dem „Fra Diavolo“ geschrieben, dünkt uns ein Abschnitt, ein Uebergangspunkt, wenngleich kein scharf markirter. Auber's Liebenswürdigkeit und Esprit zeigt sich hier noch in vollem Glanze, aber bereits mit entscheidender Bevorzugung des Pikanten und Frivolen. Die Epoche vom „Maurer“ bis zum „Domino“ in Bausch und Bogen betrachtet, oder noch besser in ihren Spitzen, bildet die wahre Blüthen- und Erntezeit von Auber's Talent. So reizende Partien sich auch in den folgenden Opern noch finden, besonders in den „Krondiamanten,“ „Teufels Antheil“ und „Haydée,“ das Versiegen der Erfindung, das Fabriksmäßige der Technik, die Herrschaft lockerer Tanzrhythmen ist nicht mehr zu bemänteln. Der kläglichste Sturz findet eigentlich schon unmittelbar nach dem „Domino“ statt, in dem „Feensee,“ einem unbegreiflichen Machwerk, worin der Componist sich zum bloßen Handlanger des Maschinisten und Balletmeisters hergibt. Auch Scribe's Texte nehmen nun entscheidenden Einfluß auf die neue Wendung. Seine Opernbücher werden ausgearbeitete Lustspiele von so complicirter Intrigue, daß die Musik sich

nirgends mehr lyrisch auszubreiten vermag, sondern, von der Handlung gehetzt, nur nebenherlaufend oder sprungweise sich geltend machen kann. Wir erinnern an die „Sirène,“ die „Barcarole,“ den *„Duc d'Olonnes“* und Aehnliches. Die Besseren dieser Werke, welche, wie gesagt, noch immer viel Anmuthiges und Geistreiches enthalten, errangen in Paris noch reellen Erfolg und drangen selbst nach Deutschland. Die letzte Auber'sche Oper, welche dies von sich rühmen konnte, allerdings mehr in Folge des fremdartigen Reizes ihrer Ausstattung, als durch die Macht ihrer Melodien, war „der verlorene Sohn“ (1850). Seither spinnt Auber nur noch die dünnen weißen Fäden eines musikalischen Altweibersommers. Nichts von diesem Gespinnst der letzten 14 Jahre fand mehr aufrichtigen Beifall, noch weniger drang es über die Grenzen Frankreichs. Nur die Bewunderung für solche noch im höchsten Alter rege Schaffenslust, und die Pietät für eine so blüthenreiche Vergangenheit breiten ihren verklärenden Schimmer darüber.

Wir sind vom „Schwarzen Domino“ weiter abgekommen, als dem Leser vielleicht lieb ist; nicht immer kann man dem Anlaß widerstehen, von dem einzelnen Werk aus in weitem Bogen ein ganzes Künstlerleben zu überschauen, das wie eine Landschaft vor uns ausgebreitet liegt. Der „Schwarze Domino“ ist so recht, was wir „liebenswürdig“ nennen: all' seine Vorzüge erscheinen uns größer durch die Anspruchslosigkeit, mit der sie auftreten. Scribe, den ein freundliches Geschick eigens für Auber geschaffen zu haben scheint, gerade wie diesen für jenen, hat hier mit der ihm eigenen Geschicklichkeit eine anziehende Handlung erfunden und gestaltet, ohne in den Fehler seiner spätern Opernbücher, die verwickelte Intrigue, zu verfallen. Auber's Musik dazu vereinigt alle Vorzüge, die ihn zum Meister des musikalischen Conversations-Lustspiels machen. Zu seinen früheren Opern, namentlich zum „Maurer“ und „Fra Diavolo“, verhält sich der *„Domino noir“* ungefähr, wie jene frühern Arbeiten sich zu Boyeldieu verhielten. Das gemüthliche, idyllische Element einerseits, das chevalereske anderseits erscheint zurückgedrängt gegen das Pikante, geistreich Plaudernde.

Der Tanzrhythmus herrscht vor, aber in so graziöser Form, daß er selten den Eindruck des Trivialen macht. Das Geheimniß ruht in der durchgehends waltenden Einfachheit und Mäßigung. Leichte Melodien, welche von italienischen, mitunter auch von deutschen Componisten (Flotow) durch lärmende Instrumentirung und pompöse Schlußcadenzen aufgedonnert werden, gaukeln bei Auber immer nur wie leichte Schmetterlinge über dem Wasserspiegel. Bei aller Lebendigkeit, mit der das Dramatische sich abspielt, wird doch nichts aufdringlich oder plump pathetisch. Wo Töne aus

tiefem, vollem Herzen erklingen sollen, da behilft sich Auber allerdings stets mit Surrogaten, doch verräth die Wahl derselben wenigstens eine zarte Hand. Der erste Act des „Domino“ bietet der Musik am wenigsten Entfaltung und dies Mißverhältniß zwischen dem gesprochenen und gesungenen Wort wird in deutschen Vorstellungen ungleich lästiger als in französischen. Dafür besitzt dieser erste Act in dem Eingangsterzett *„Tout est préparé“* ein allerliebstes ausgeführteres Musikstück, das den Typus Auberschen Styls ausgezeichnet repräsentirt. Auber's größte Virtuosität ruht in jenem zwischen Gesang und Declamation schwebenden Genre, das man kurz „musikalische Conversation“ nennen kann. Die Leichtigkeit mit welcher er in Stücken wie jenes Terzett aus erzählendem Geplauder in gesangvolle Melodie übergeht, unmerklich wieder in raschen Dialog umbiegt und so fort, ist bewunderungswürdig. Größere Ensemblesätze gerathen dem Componisten in der Regel sehr dürftig; immerhin hört sich der lärmende Cavalierschor im 2. Act von der Bühne besser an, als er sich Schwarz auf Weiß liest. Sehr hübsch ist das kleine Duettino Angela's mit Juliano; glänzend und dabei von feinster Zierlichkeit die *„Ronde Arragonaise.“* Sie wird nur von Angela's zweiter Solonummer übertroffen, der erzählenden Arie im 3. Act. In den Couplets des Gil-Perez und dem schnatternden Nonnenchor erhebt sich Auber's Laune zum wirksamsten, köstlichen Humor. Am Ende der Oper entläßt uns der letzte Tact so freundlich befriedigt, wie der erste uns heiter angeregt und gestimmt hat.

Die Aufführung der Oper erhielt durch das Auftreten Fräulein Artôt's eine glänzende Zierde. Es dürfte gegenwärtig kaum eine virtuosere und geschmackvollere Darstellerin der „Angela“ geben, als Fräulein Artôt. Wer einen Begriff von Gesangskunst und einigen Sinn dafür hat, den mußte die Leistung der berühmten Sängerin von Anfang bis zu Ende mit freudiger Bewunderung erfüllen. Die treffliche, besonders im *mezza voce* reizende Tonbildung, die ausgebildete Virtuosität bei ruhiger, spielender Beherrschung aller Schwierigkeiten, die geistreiche Feinheit des Details, endlich über dem Ganzen der wohlthuende Hauch feiner Bildung und echten Zartgefühls, – eins reicht dem andern die Hand, um ein meisterhaftes Gebilde fleckenlos hinzustellen. Wenn wir hin und wieder in Spiel und Gesang (z. B. in der Arragonaise) etwas lebhaftere, kräftigere Farben wünschten, so sind wir vielleicht selbst schon durch die deutsche und italienische Vortragsweise etwas verwöhnt. Das Deutsche sprach Fräulein Artôt mit unverkennbar fremdem Accent, doch recht fließend und nicht unverständlich. Fräulein Artôt wurde vom Publicum ehrenvoll ausgezeichnet. Ihre Leistung hätte noch weit lebhafter gewirkt, wäre ihre Umgebung eine bessere, im Ton der

Conversations-Oper geübtere gewesen. An der schleppenden, ungefügen Prosa, an dem eckigen, verlegenen Spiel der meisten Mitwirkenden war deutlich zu erkennen, wie sehr entfremdet unser Opernpersonal diesem Genre ist. Am besten löste noch Fräulein Bettelheim (Brigitte) ihre Aufgabe. Der prachtvolle Klang ihrer Stimme elektrisirte das Publicum in den Couplets am Anfang des dritten Actes. Ihr Spiel hätten wir, namentlich im dritten Act, ruhiger und vornehmer gewünscht. Herr Walter sang die Partie Horazio's recht hübsch; was ein guter Schauspieler aus dieser Rolle machen kann, schien er kaum zu ahnen. Ganz vergriffen war die Besetzung des Grafen Juliano durch Herrn Dalfy. Die Rolle verlangt einen gewandten Darsteller von gewinnendem Aeußern und freiem, vornehmen Anstand. Ein Weniges Deutsch sprechen soll er auch können. Die Kehrseite von alledem den ganzen Abend auf der Bühne zu sehen, war geradezu störend. Ueberhaupt wäre es weit zweckmäßiger gewesen, die Rolle, wie dies in ganz Deutschland der Fall ist und auch in Wien stets der Fall war, einem Bariton zuzutheilen. Im französischen Original ist allerdings Juliano als Tenor bezeichnet, die Partie ist aber nicht nur (etwa mit wenigen ganz unwesentlichen Punctirungen) von jedem Bariton zu bewältigen, sie gewinnt offenbar, wenn sie von dem Tenor Horazio's sich durch die Klangverschiedenheit abhebt. Herr Rokitansky sang den Gil-Perez sehr gut und mit großem Beifall; wir bedauerten nur, daß er durch eine ganz unpassende Maske das Charakteristische dieser komischen Figur vernichtete. Der Klosterökonom Gil-Perez ist kein Geistlicher, aber ein geistliches Geschmäckchen muß er behalten; man muß ihm an Kleidung, Mienen und Haltung anmerken, daß er sein Lebelang in frommer Behausung und Umgebung gelebt. Nur dann können die so drollig zwischen Salbung und Lüsternheit schielenden Strophen, womit der würdige Klosterökonom Gott für das in Aussicht stehende Souper dankt, im rechten Licht erscheinen und volle Wirkung machen. Hölzl hat die Rolle seinerzeit in diesem Sinne meisterhaft gespielt, ohne den mindesten Anstoß zu erregen. Herr Rokitansky aber sah aus wie ein frisch eingefangener Räuberhauptmann, dessen kindische Furcht vor dem Teufel man ebensowenig begreift, wie seine lateinischen Brocken.

Frau Schäffer-Hoffmann gab die Haushälterin Claudia; bei einiger charakteristischer Komik im Spiel hätten wir den Mangel an Stimme gern verschmerzt. Sehr anständig gaben die Fräulein Dillner und Kohler zwei Nebenrollen, sowie Herr Lay die kleine Buffopartie des Lord Elfort. Schade nur, daß die Oper hier nicht in modernem Costüm gegeben wird; ein Engländer mit Schnurr- und Knebelbart, Federhut und Degen ist kein Engländer mehr, am wenigsten für die komische Oper.

Lesarten *(WA MO 1, 125–127, 130–131 u. 133–135 unter* **Auber.***)*

1–15) **Hofoperntheater.** … gibt.] *entfällt*
17) A u b e r] *nicht gesperrt*
23) B o y e l d i e u ' s .] Boïeldieu's.
25f.) G r é t r y , … B o y e l d i e u] Grétry, Philidor und Monsigny begründet, von Isouard und Boïeldieu
28f.) A u b e r ' s … *„La bergère châtelaine“* … Boyeldieu,] Auber's … *La Bergère châtelaine* … Boïeldieu,
30–33) Als … Genies.] *entfällt*
33) R o s s i n i] *nicht gesperrt*
34) A u b e r ,] *nicht gesperrt*
37) „Der Schnee“] Der Schnee
40) Rossinische,] Rossini'sche,
41) -Crescendos] -Crescendo's
42) „Tankred“] Tankred
44) S c h n e e.] *nicht gesperrt*
46) Die S o n n t a g] Henriette Sonntag
48) Amphibium,] Amphibium;
52) „Leocadia“,] Leocadia,
55) „Der Maurer“,] Der Maurer,
55) „Maurer“] Maurer
56) A u b e r ,] *nicht gesperrt*
57) Der „Maurer“ … Genrebild;] *Le Maçon* (Maurer und Schlosser) ist das Muster eines musikalischen Genrebildes;
58f.) (in der „Braut“)] in der Braut (*La fiancée*)
60) „Maurer“] Maurer
60f.) idealen „Fra Diavolo“ … A u b e r ' schen] idealeren Fra Diavolo … Auber'schen
63) „Maurer … A u b e r ' s] Maurer und Schlosser erschien Auber's
64f.) „Die Stumme von Portici.“ … z w i s c h e n] D i e S t u m m e v o n P o r t i c i. … zwischen
66) „Fiorella“,] „Fiorella,“
69) „Stumme“ … Oper“!] Stumme von Portici (1828) war Auber's erster Versuch in der großen Oper!
73) glänzenden] glänzendes
76) „Stummen“] Stummen
78) „Stumme von Portici,“] Stumme von Portici,
80) Richtung.] neuen Richtung in der Großen Oper.

80f.) „Tell“ … Theil.] Rossini’s Tell (1829), Meyerbeer’s Robert (1831) und dessen spätere Hugenotten verdanken ihr mächtige Anregung.
82) „Stumme“ … „Wilhelm Tell“] Stumme … Wilhelm Tell
83) R o s s i n i ’s.] *nicht gesperrt*
83) überraschenden,] überraschend
85) zweite] *entfällt*
86f.) „Tell,“ … „Stumme,“] Tell noch die Stumme,
87f.) die … darstellen, deren … war,] das äußerste Aufgebot darstellen, dessen … ist,
89) vollkommenste … derselben] vollkommenste Blüthe desselben
90) Componisten] Tondichter
91) eigenthümliche Domäne] eigenstes
91f.) „Barbier“ und „Fra Diavolo“] Barbier und Fra Diavolo
92) sie sind] sind
93) auf … „Stumme.“] in ihrer Gattung als Tell und die Stumme.
93–95) „Du … wurde.“] *entfällt*
95f.) Rossini … Trotz] Auber wußte das offenbar; trotz
97) „Stummen“ … sogleich] Stummen kehrte er gleich
98f.) 42 Opern … *prodigue*).] 43 Opern begegnen wir nur sehr wenig ernsten, darunter nur zwei bedeutenderen und erfolgreichen: Die Ballnacht (*Gustave*) und der verlorne Sohn (*L’enfant prodigue*).
100–103) Ein drittes … hat.] Ein drittes, für die Große Oper geschriebenes Werk gehört dahin eigentlich nur wegen der überwiegenden Betheiligung des Ballets, es ist die halbpantomimische Oper: Der Gott und die Bajadère, deren Heldin, gerade wie Fenella, nicht zu singen hat.
104f.) Unmittelbar … (1830).] *entfällt*
106–108) 7 Jahre … bergab.] sieben Jahre bringen, bewegt sich wieder bergauf, bergab: Die Bajadère, der Liebestrank (dessen Handlung fast identisch mit dem Donizetti’schen), der Schwur, die Ballnacht, Lestocq, das Pferd von Erz, die Gesandtin, der schwarze Domino. *Absatz folgt*
112) „Schwarze Domino“] schwarze Domino
112f.) Auber … uns] der Meister seit Fra Diavolo geschrieben, scheint mir
114f.) zeigt … in] strahlen hier noch einmal in
115f.) entscheidender … Frivolen.] entschiedener Bevorzugung des Pikanten und Tanzmäßigen.

116–145) Die … liegt.] *entfällt*
145f.) Der „Schwarze Domino“ … all’] Der schwarze Domino ist im eminenten Sinne liebenswürdig: all
148) Scribe,] *nicht gesperrt*
148) Auber] *nicht gesperrt*
149–151) diesen für jenen, … verwickelte] Diesen für Jenen, hat im Domino eine seiner anziehendsten Handlungen gestaltet, ohne in seinen späteren Fehler, die allzu verwickelte
152) Auber’s Musik dazu] Auber’s Partitur
156–158) Das gemüthliche, … Plaudernde.] Etwas eigenthümlich Glänzendes, Fröhliches, Chevalereskes durchströmt die ganze Oper *weiter ohne Absatz*
159f.) Der Tanzrhythmus … macht.] Der stark vorklingende Tanzrhythmus ist mit einer Grazie und Delicatesse behandelt, welche den Eindruck des Trivialen fernhält.
160f.) Das … Mäßigung.] *enfällt*
161f.) Leichte Melodien, … (Flotow) durch] Seichte Melodien, wie sie von neueren italienischen und deutschen Componisten so gern durch
164) leichte] *entfällt*
165) mit der] mit welcher
166) plump pathetisch.] maßlos.
168f.) doch … Hand.] aber wie fein sind sie gewählt, wie anspruchslos dargeboten!
169) „Domino“] Domino
172f.) *„Tout est préparé“*] *Tout est préparé*
173f.) Auberschen] Auber’schen
173f.) „musikalische Conversation“] musikalische Conversation
176) Leichtigkeit] Leichtigkeit,
183) *„Ronde Arragonaise.“*] *Ronde Arragonaise.*
189–244) Die … Oper.] *entfällt*

Neue Freie Presse, 17. 11. 1864

Concerte.

Ed. H. In dem ersten „Philharmonischen Concert“ lernten wir ein neues Werk von Schumann kennen: die Ouvertüre zu Schiller’s „Braut von Mes-

sina". Capellmeister Dessoff, der uns im vorigen Jahre mit Schumann's „Julius-Cäsar-Ouvertüre" bekannt gemacht, verdient für dies Seitenstück den gleichen Dank. Die Kritik soll diesen Dank um so nachdrücklicher aussprechen, als eine enthusiastische Aufnahme weder des einen noch des andern Werkes irgendwo zu erwarten steht. Gegen das Interesse, allmälig eine vollständige Kenntniß aller Orchester-Compositionen Schumann's zu erlangen, neue Seiten seines Wesens, neue Marksteine seiner Entwicklung kennen zu lernen, kommt der größere oder geringere Beifall, den solche Novitäten bei der ersten Aufführung finden, in gar keinen Betracht. Schumann ist eine Individualität, welche es verdient, vollständig gekannt zu sein. Wir sind weit entfernt, Schumann's dritte Periode mit der Beethoven's zu vergleichen; wissen wir doch zu wohl, daß des Letzteren Spätwerke düsterer, herber, schwerfaßlicher, aber nicht schwächer geworden, daß Beethoven darin ein Anderer, aber kein Geringerer ist, als er zuvor gewesen. Dies läßt von Schumann sich kaum behaupten.

Nur erinnern möge man sich beiläufig, welche muthige Ausdauer anfangs dazu gehörte, das Publicum mit dem vollständigen Beethoven bekannt zu machen, und daß man zur Liebe und Bewunderung seiner letzten Periode mitunter rein auf dem Wege der Neugier gelangt ist. Die Ouvertüre zur „Braut von Messina" trägt die verhängnißvolle Opuszahl 100 und stammt bereits aus der Düsseldorfer Zeit des Componisten. Ihr düsteres Wogen und Drängen mahnt auffallend an die – allerdings bedeutendere – „Manfred-Ouvertüre". Wie diese, so ist auch die Musik zur „Braut" ein Nachtstück, das nur einmal flüchtig erhellt wird durch den schmerzlich innigen Gesang der Clarinette in *As-dur*. Diese Farbe, dies unbeschreiblich süße, wunde Hellroth ist nur Schumann eigen. Mit „Julius Cäsar" verglichen, gewinnt die Ouvertüre zur „Braut" durch größere Wärme und bedeutendere Motive. Der Punkt, wo die Ouvertüre mit dem Inhalt ihres Dramas zusammenhängt, ist hier noch weit schwerer aufzufinden, als dort. Nur ganz allgemein dürfte die unerbittliche Erfüllung eines von Anfang tragisch angelegten Geschickes als die herübergenommene Grundidee erkannt werden. Gegen die bewegte, in äußeren Handlungen und Ereignissen so realistisch sich entwickelnde Tragik der „Braut von Messina" hebt sich die Ouvertüre etwas Hamletisch, psychologisirend, oder kürzer gesagt, Schumannisch ab. Sie wurde sehr tüchtig ausgeführt und schien die aufmerksame Hörerschaft lebhaft und anhaltend zu interessiren.

Eine zweite Tondichtung aus Schumann's späterer Zeit und von unleugbar enger Verwandtschaft mit der Ouvertüre führte uns Ferdinand Laub in seiner ersten Quartett-Soirée vor: die *D-moll*-Sonate für Violine und

Clavier, *op*. 121. Obgleich Laub den äußerst schwierigen Violinpart mit hinreißender Energie vortrug und ihm einen leidenschaftlicheren Charakter aufprägte, als vor einigen Jahren Hellmesberger – die Composition hat uns einen befriedigenden, ungemischten Eindruck so wenig hinterlassen, als damals. Der einheitliche Charakter, das stürmische Pathos im ersten und letzten Satze überträgt die festgehaltene Grundstimmung allerdings mit großer Sicherheit auf den Hörer, dieser fühlt sich aber wie durch lauter Novembernebel gejagt, die Beute einer quälenden, gegenstandslosen Verzweiflung. Die beiden innern Sätze, welche diese drückende Saharaluft durch melodiöse Themen und glänzende Klangeffecte mildern, lassen uns wieder die Innigkeit vermissen, mit der sich Schumann sonst in seine Töne hineinlebt, – die selige Tiefe, aus der seine frühere Musik hervorquillt. Eine äußere, fieberhafte Leidenschaftlichkeit soll sie ersetzen. In dem in breitesten Verhältnissen angelegten ersten Satze wird das Hauptmotiv mit peinlicher Zähigkeit festgehalten; die Durchführung macht mehr den Eindruck äußerlichen Fortsetzens, als spontan aus dem Hauptgedanken quellenden Lebens. Ueberdies kommt man aus dem düstern *D-moll* gar nicht ans Tageslicht heraus. Ebensowenig vermag sich das Scherzo mit seinem kleinen Thema und einförmigen Rhythmus aus dem *H-moll* zu befreien. Anmuthig und effectvoll ausgestattet ist das ständchenartige Andante; die alte Herzlichkeit Schumann's fehlt dennoch. Das Finale treibt die leidenschaftliche Bewegtheit beinahe bis zum Theatersturm*) und hält die auf- und niederwogende Sechzehntelfigur zur Ermüdung fest. Das technische Interesse, der virtuose Glanz und einzelne Silberblicke der Melodie können uns nur stellenweise und vorübergehend aus dem Gefühl der Unbefriedigung erretten.

Herr Brahms, vom Publicum auf das herzlichste begrüßt, spielte den Clavierpart der Sonate in der ihm eigenen edlen, aber etwas bequemen Weise; offenbar hinderte ihn auch der auffallend matte Ton des Pianos an kräftigerem Heraustreten.

Herr Laub's vorjährige Partner, der tüchtige Secundarius Käßmayer und der feinfühlende, wenn auch nicht kräftige Cellist Schlesinger, sind auch diesmal an ihren Pulten geblieben, während die Bratsche in die Hände eines jungen, vielversprechenden Musikers, Herrn Hilpert, gelangt ist.

Laub's erste Soirée erfreute sich zahlreichen Besuches und lebhaftesten Beifalls. Ein Gleiches gilt selbstverständlich von der ersten Quartett-

---

*) Die frappante Aehnlichkeit des Themas mit dem Seesturm-Motiv in Weber's „Oberon" (II. 13) wird Niemand entgangen sein.

Production Hellmesberger's mit den Herren Durst, Dobyhal und Röver. Genießt doch Hellmesberger ein älteres Anrecht an die Sympathien der Wiener Gesellschaft, und daß diese sich hierin nicht geändert, bewies der gedrängt volle Saal der ersten Production, obgleich derselben nur um wenige Stunden der anstrengende „Judas Maccabäus" vorangegangen war. So gedeihen denn beide Quartett-Unternehmungen im schönsten Frieden nebeneinander. Wir haben in früheren Berichten manchen für das eine und das andere Unternehmen charakteristischen Zug hervorgehoben, ihren absoluten Werth gegen einander zu wägen, ist ohne unvermeidliche, absichtslose Unbilligkeit sehr schwer. Unsere individuelle Vorliebe neigt sich im Quartettspiel auf die Seite Hellmesberger's. Laub ist der brillantere Virtuos, einer der kühnsten, die wir überhaupt kennen; in dieser Eigenschaft, wie er sie jüngst wieder in der Leopoldstags-Akademie bewährte, befriedigt er uns am vollständigsten. Auch ist er, so glauben wir, ein ebenso gebildeter Musiker wie Hellmesberger. Aber den letzteren halten wir für die musikalischere Natur. Sein Spiel hat mehr Empfindung, die Empfindung mehr Feinheit und ein wechselvolleres inneres Leben. Namentlich Mendelssohn'sche und Mozart'sche Stücke (wie z. B. das *G-moll*-Quintett) klingen uns unter Hellmesberger's Bogen sinniger, zarter, geistreicher. Wo Kraft und kühne Bravour den Ausschlag geben, wird ihn Laub übertreffen, also mitunter auch in der Kammermusik. Der Boden, auf welchem jedoch diese Eigenschaften am üppigsten gedeihen, wo Laub's Kunst am hellsten glänzt, ist nicht das Quartett, sondern das eigentliche Concertspiel.

Die Gesellschafts-Concerte begannen Sonntags mit Händel's Oratorium „Judas Maccabäus." Es ist dasselbe Werk, womit vor 6 Jahren der neugegründete „Singverein" unter Herbeck's Leitung zum erstenmal selbstständig in die Oeffentlichkeit trat. Die damalige Production brachte es zu keinem durchgreifenden Erfolg, und die jetzige hatte in diesem Punkt kein viel besseres Schicksal. Manche Verhältnisse haben sich seither allerdings sehr gebessert. Die Chorsänger, damals noch wenig eingesungen und so großen Aufgaben nicht völlig gewachsen, haben außerordentliche Fortschritte gemacht und erzielten in den Glanzpunkten des Oratoriums mächtige Wirkung. Was sich jedoch gleichgeblieben war, ist die mangelhafte Besetzung der Solostimmen und manches Bedenken, das in dem Werke selbst wurzelt. Bekannt ist, daß die Arien und Duette Händel's schwächere Seite bilden, durch ihren starren Typus und theilweise veralteten Formalismus sich beim Publicum schwerer durchsetzen, als die Chöre. Ebendeshalb bedürfen sie von Seite des Vortrags eine ergiebigere Nachhilfe, sie verlangen trefflich geschulte Sänger. Von den drei Damen war Frau Wilt ihrer Auf-

gabe am besten gewachsen. Der starke, klangvolle Sopran und die musikalische Festigkeit dieser Künstlerin waren hier wie überall von wohlthuender Wirkung; der eigenthümlich leblose, wenig nuancirte Vortrag jedoch ließ kalt. Man kann nicht sagen, daß Frau Wilt ausdruckslos singt, aber ihr Ausdruck ist wie verschleiert und gebunden. Sie erinnert in diesem Punkt oft an einen, in seiner Art sehr schätzbaren Sänger, an Erl. Der zweite Sopran und die Altpartie, weniger umfangreiche, aber höchst wichtige und delicate Aufgaben, waren mit zwei Anfängerinnen besetzt. Die Sopranistin (ihren Namen nennen wir lieber bei einer künftigen Gelegenheit, wann es ihr mehr Freude machen wird) erwies sich schon durch ihr junges, unentwickeltes Stimmchen für Händel'sche Oratorienmusik ganz ungeeignet. Unreif, von kindlich scharfer Höhe, wird dies Organ ohne Zweifel noch wachsen, auch an Empfindung scheint es der Sängerin nicht zu fehlen, so daß wir von ihrer Zukunft weit mehr Günstiges als Verfehltes erwarten. In dem gegenwärtigen Stadium ihrer Stimme und Ausbildung hätte aber das junge Mädchen von einer solchen Aufgabe sollen ferngehalten werden. Es war derselben auch so unsicher, daß es in dem ersten Duett mit Frau Wilt vollständig herauskam und anhaltende Confusion verursachte. Noch weniger war die zweite Anfängerin ihrem Part gewachsen. Ihre kräftige, entwicklungsfähige Altstimme klingt in Folge fehlerhafter Tonbildung verschwollen und gedrückt, die Aussprache ist unverständlich, die technische Ausbildung nicht viel über Null. Auf welcher Tonstufe die Triller gemeint waren, womit die beiden Mädchen uns erfreuten, vermochte nach dem Gehör wol Niemand zu bestimmen. – Herr Panzer sang seinen Part mit gewohnter Correctheit, soweit die hohe Lage ihn nicht genirte. Die reichcolorirte Tenorpartie wurde von Herrn Walter lobenswerth bewältigt; doch besaß weder seine Stimme an dem Tage die gewohnte Frische, noch schien er von dem Inhalt seiner Aufgabe sehr erwärmt. Letzteres ist gerade nicht unbegreiflich, das Auditorium schien in Bezug auf das ganze Werk in ähnlicher Weise disponirt, und solche Stimmung theilt sich hinüber und herüber ebenso schnell mit, als im entgegengesetzten Fall Befriedigung und Wärme.

Die Vorzüge des „Judas Maccabäus“ zu preisen und seine zahlreichen Musterbilder bewunderungswürdiger Größe und Erhabenheit, dessen bedarf es wol nicht mehr. Prachtstücke wie „Fall war sein Los“, wie die Alt-Arie mit Chor und Vieles im dritten Theil werden ihre mächtige Wirkung nie und nirgends verfehlen. Als Ganzes wirkt dies Oratorium trotzdem nicht so erregend und fesselnd, wie die dramatischer gestalteten: „Samson“, „Belsazar“ etc. In „Judas Maccabäus“ tritt der Held hinter das allgemeine Pathos der Freiheit (politischer wie religiöser), das sich der Massen

bemächtigt hat, allzusehr zurück. Die einzelnen Ereignisse und Personen gehen in dieser Allgemeinheit völlig verloren. Dadurch bekommt der ganze Text etwas eigenthümlich Abstractes, Unpersönliches – ein Eindruck, der noch dadurch verstärkt wird, daß Mathatias und Judas, der todte und der lebende Held des Oratoriums, in unserm Bewußtsein nicht so individuell feststehen, uns nicht so vertraut sind, wie Samson, Moses oder Belsazar, der Gestalten des neuen Bundes gar nicht zu gedenken. Thatsache ist das geringere Interesse, das die Handlung dieses Oratoriums einflößt, und die unausbleibliche Monotonie mancher Partien, welche den Hörer im Verlauf ermüdet. Wir können es daher vom Standpunkt einer wahrhaften, praktischen Pietät (im Gegensatz zur eigensinnig idealistischen) nur billigen, daß Herr Herbeck, welcher das Oratorium mit gewohnter Energie dirigirte, uns nicht die vollständige Partitur gab, sondern ein gutes Dutzend Nummern wegließ.*)

– Die Akademie für den „Privat-Pensionsfond des Hofoperntheaters" oder für die „Theatral-Armen", wie man ehemals sagte, fand wie alljährlich am 15. November Abends, diesmal unter freundlicher Mitwirkung von Fräulein Artôt, statt. Dieser Mitwirkung ist wol auch der ungewöhnliche Zudrang zum Operntheater und die Verwandlung des Orchesterraumes in Sperrsitzreihen zu verdanken. Fräulein Artôt sang mit Fräulein Bettelheim das große Duett aus Rossini's „Semiramide" und allein zwei Mazurkas von Chopin. Frau Viardot-Garcia hat eine Auswahl der für das Clavier geschriebenen Mazurkas von Chopin für eine Singstimme mit unterlegtem französischen Text arrangirt und Fräulein Artôt dedicirt. Die berühmte Meisterin selbst wird die Mazurkas kaum geistvoller, feiner und brillanter vorgetragen haben, als ihre gefeierte Schülerin am 15. d. M. Die unübertreffliche Reinheit, Sicherheit und Zartheit in den schwierigsten Passagen trat hier beinahe noch in den Schatten gegen die ruhige, vor-

) Wie Händel selbst über diesen Punkt dachte, beweist ein Brief von ihm, der obendrein einen seiner besten, dramatischesten Oratorientexte, den Belsazar, betrifft. Händel schreibt nämlich am 2. October 1744 an Ch. Jennens, den Verfasser jenes Textes: „Ich halte es für ein sehr schönes, erhabenes Oratorium, nur ist es wirklich zu lang; ich habe schon einen großen Theil der Musik weggeschnitten, um den Text so viel als möglich zu erhalten, aber es muß noch mehr verkürzt werden." Da jedoch der Dichter keine Zeile opfern wollte, blieb Händel nichts Anderes übrig, als das Ganze unverkürzt zu componiren und zu veröffentlichen. Er ließ aber auf das vollständige Textbuch die Bemerkung drucken: „Da das Oratorium zu lang ist, so sind verschiedene Stücke mit einer schwarzen Linie am Rande als solche bezeichnet, welche bei der Aufführung weggelassen werden können." Nach Schoelcher's Bericht („Life of Handel" P.* 290) waren mehr als zweihundert Zeilen des Textbuchs mit jenem schwarzen Strich bezeichnet!

nehme Anmuth, mit welcher Fräulein Artôt die einfache Melodie vortrug. Es waren zwei kleine Cabinetsstücke vollkommener Gesangskunst. Daß Fräulein Artôt enthusiastischen Beifall erntete, braucht kaum ausdrücklich erwähnt zu werden. Ihr zunächst gefiel Herr Laub mit dem überaus glänzenden Vortrag zweier mittelmäßiger Virtuosenstücke von Ernst und Bazzini. Gesangsvorträge von Fräulein Bettelheim, Fräulein Destinn und Herrn Bignio, ein Harfen-Duo, vorgetragen von Herrn Zamarra und Fräulein Skerlé, endlich drei unter Dessoff's Leitung schwungvoll ausgeführte Ouvertüren bildeten die übrigen, durchwegs sehr beifällig aufgenommenen Nummern dieser Wohlthätigkeits-Vorstellung.

Neue Freie Presse, 23. 11. 1864

Zwei Tonkünstler-Biographien.

(Franz Schubert. J. Fr. Reichardt.)

Ed. H. „Was ein Mann für Andere bedeutet, der beste Theil seines Lebens bleibt in dieser Form für die nächsten Geschlechter, vielleicht bis in die fernste Zukunft. Und sowol die, welche ein gutes Buch schreiben, als auch solche, deren Leben und Thun im Buche dargestellt wird, sie beharren in der That lebendig unter uns. Wir dürfen sagen, im Buche dauert das geistige Leben des Einzelnen, und nur der Geist, welcher eingebucht ist, hat sichere Dauer auf Erden." Es fügte sich hübsch, daß wir in der Lectüre von Freytag's anmuthiger Erzählung „Die verlorne Handschrift" gerade bei den oben angeführten Worten hielten, als man uns zwei neue Biographien überbrachte: Franz Schubert's und J. Fr. Reichardt's. Grundverschieden in jedem Bezug, treffen doch beide Tondichter in dem gleichen Anspruch zusammen, als Menschen wie als Künstler „lebendig unter uns zu beharren." Für Beide geht dieser Anspruch jetzt gleichzeitig in Erfüllung, ihr Leben und Thun liegt zum „erstenmal zu sicherer Dauer eingebucht" vor uns.

Wir können hier nur die Absicht haben, unsere Leser auf Kreißle's „Schubert" und Schletterer's „Reichardt" aufmerksam zu machen; eine eingehend kritische Beurtheilung der beiden – überdies sehr umfangreichen – Novitäten gehört in ein Fachblatt. Das Schubertbuch steht uns natürlich näher; nicht nur behandelt es den ungleich größeren Künstler, den Wiener obendrein – auch der Verfasser, Herr Dr. Kreißle von Hellborn, ist Einer von den Unsern und im musikalischen Centrum Wiens als ausübender und schriftstellernder Musiker vortheilhaft bekannt.

Als Beethoven die Augen schloß, ging es seinen Verehrern wie Rahel, die bei der Nachricht von Goethe's Tod gestand, sie habe nie im Ernste daran gedacht, daß auch Goethe sterben könne. Ehe man sich des Schlages nur recht bewußt, des Verlustes völlig klar geworden, war, ein Jahr nach Beethoven, auch derjenige erblaßt, der inzwischen still und unerkannt dessen Erbschaft angetreten hatte: Franz Schubert. Wenige Schritte nur liegen zwischen ihm und Beethoven – in der Kunst, wie auf dem Friedhof. Was in Wahrheit Schubert's Leben ausmachte, ruht in seinen Tondichtungen; in solcher Fülle liegt es vor uns ausgebreitet, daß es noch kaum überblickt, geschweige denn durchforscht ist. Seine äußeren Schicksale hingegen, die allereinfachsten, die nur immer ein großes Seelenleben einrahmen können, sind mit wenigen Worten erzählt. Du kennst, musikliebender Leser, das bescheidene, einstöckige Haus in der Vorstadt Lichtenthal, an welchem seit Kurzem eine Gedenktafel die Vorübergehenden belehrt, daß hier am 31. Jänner 1797 Franz Schubert geboren wurde. Hier wuchs er im Kreise seiner Eltern und Geschwister in gar beschränkten Verhältnissen auf. Sein Vater hatte eine kleine Schullehrerstelle und – neunzehn Kinder. Zum Glück sind die Schullehrer meistens die wahren musikalischen Missonäre im Land und jedes Schulhaus eine kleine Wegkapelle musikalischer Andacht. Im Schubert'schen Hause waren Vater und Brüder wackere Musiker – ihre sonntägigen Gesammt-Productionen mahnen fast an Sebastian Bach und seine Söhne – der junge Franz wurde denn recht eigentlich „von Haus aus" musikalisch. Seine hübsche Sopranstimme ertönte bald in der kaiserlichen Hofcapelle und verschaffte ihm einen Zöglingsplatz im „Convict". Diese Anstalt, den allgemeinen gelehrten Studien gewidmet, war damals für die Zöglinge beinahe eine Conservatorium in kleinem Styl, gleichsam ein letzter, weltlicher Nachklang jener segensreichen Sängerschulen, in welchen früher Domcapitel und Klöster für die Heranbildung junger Sänger sorgten. Componirt hat der junge Schubert schon im Convict sehr eifrig, er hatte da immer viel mehr Ideen als Notenpapier.

In seinem sechzehnten Jahre kehrte Schubert ins väterliche Haus zurück und trat bei seinem Vater als Schulgehilfe ein. Drei Jahre hielt Pegasus im Joche aus, ruhig, wenn auch nicht willig. Und welch ein Joch es für diese hochfliegende Künstlernatur war, kleinen Kindern nicht ohne Beihilfe handgreiflicher Ermahnungen das ABC einzuüben, läßt sich denken. Sein Kopf summte schon wie ein Bienenstock von süßen, blüthenduftigen Melodien. Endlich ward ihm der geistige Druck doch zu unerträglich, und er gehorchte der innern Stimme, die ihn zur Tonkunst rief. Hier, dünkt uns, liegt der einzige entscheidende Abschnitt in Schubert's kurzer Laufbahn.

Alles was nun folgt, ist einheitliche „zweite Periode," ihr Inhalt ein ununterbrochener Strom musikalischen Schaffens. Das freundschaftliche Zusammenleben mit Bauernfeld und Moriz Schwind, der Verkehr mit dem ältern Dichter Meyerhofer übte fördernden Einfluß auf Schubert. Es ist bekannt, daß der hochgebildete Opernsänger Michael Vogl Schubert's Lieder zuerst in größere Kreise einführte, sowie daß im Jahre 1821 die Herausgabe des „Ersten Werkes" (Erlkönig) durch Leopold v. Sonnleithner angeregt und ermöglicht worden ist. Früher hatte Schubert seine Lieder in Privatkreisen selbst vorgetragen. Wir möchten den Vortheil betonen, der ihm (namentlich im Vergleich mit Beethoven) daraus zu statten kam, daß er selbst Sänger war und deshalb auch stets sangbar schrieb. Der Erfolg jener ersten Publication war sehr günstig, und bald sah sich Schubert in den Stand gesetzt, unabhängig, wenngleich sehr eingeschränkt, zu leben.

In Geldsachen zeitlebens ein Kind, hat Schubert leider nie verstanden, aus seinen Werken, die bei der unendlichen Leichtigkeit seines Producirens ihm eine sorgenfreie Existenz hätten bereiten können, angemessenen Vortheil zu ziehen. Lectionen geben war ihm, gerade wie Beethoven, unbezwinglich verhaßt. Ein öffentliches Musikamt hat er nie bekleidet, wenn auch zweimal angesucht. Es war eine Musikdirectors-Stelle in Laibach und die Stelle eines Vice-Hofcapellmeisters in Wien, um die er sich erfolglos bewarb. Eine zeitlang fungirte Schubert als Correpetitor am Hofoperntheater; „ich passe nicht dazu," pflegte er selbst zu sagen. Mit Ausnahme eines Sommeraufenthaltes beim Fürsten Eszterhazy in Ungarn und mehrerer Streifzüge durch Oberösterreich und Salzburg lebte Schubert stets in Wien. Aus jener Villeggiatur in Zélez, die das Herz des jugendlichen Tondichters nicht unbehelligt gelassen – auch eine flüchtige Aehnlichkeit mit dem comtessenschwärmenden Beethoven – stammen in Sch.'s Werken die häufigen reizenden Anklänge an ungarische National-Melodien. Ganz in seinem Lebenselement fühlte sich aber Schubert, wenn er mit Vogl Oberösterreich und Salzburg durchzog, beide singend und spielend, in den besten Familien, in den stattlichsten Klöstern mit Jubel empfangen und festgehalten. „Als wenn das Sterben das Schlimmste wäre, was uns Menschen begegnen kann," schreibt Schubert einmal von solch einem fröhlichen Ausfluge mit Beziehung auf seinen eben von schwerer Krankheit genesenen Bruder Ferdinand. „Könnte er nur einmal diese göttlichen Berge und Seen schauen, deren Anblick uns zu erdrücken und zu verschlingen droht, er würde das winzige Menschenleben nicht gar so sehr lieben, als daß er es nicht für ein großes Glück halten sollte, der unbegreiflichen Kraft der Erde zu neuem Leben wieder anvertraut zu werden." Schubert selbst sollte „diese göttli-

chen Berge und Seen“ nicht wieder schauen. Von heftiger, kurzer Krankheit hingestreckt, endete Schubert, 32 Jahre alt, am 19. November 1828.

Die Umrisse von Schubert's Leben, wie wir sie hier flüchtig gezeichnet, mit allem noch erreichbaren Detail auszufüllen und dies Detail urkundlich festzustellen, war das Ziel, welches Herr v. Kreißle sich in seiner Schubert-Biographie gesteckt, und dem er mit rühmenswerther Ausdauer und Gewissenhaftigkeit zugestrebt hat. Von dem zweiten Theil der Aufgabe, der ästhetisch kritischen, ganz abgesehen, stößt schon jenes rein biographische Unternehmen auf große Schwierigkeiten. Sie liegen hauptsächlich in dem so einfachen bescheidenen Verlauf dieses Künstlerlebens.

„In Schubert's Leben,“ sagt sein Freund A. Schindler ganz richtig, „gab es nicht Berg, nicht Thal, nur gebahnte Fläche, auf der er stets in gleichmäßigem Rhythmus sich bewegte. Auch sein Gemüthszustand glich einer spiegelglatten Fläche und war durch äußerliche Dinge nur schwer zu irritiren. Seine Tage flossen dahin, wie es dem arm Geborenen und arm Gebliebenen in bürgerlicher Sphäre geziemt.“ Nur Jemand, der Schubert in persönlich intimen Verkehr nahe gestanden, und der zugleich ein Stück Poet ist, wäre vielleicht im Stande, uns den stillen, räthselvollen und doch so liebenswürdigen Mann so zu schildern, daß er uns Andern lebendig würde. Und dennoch haben zwei Männer, in welchen beide Bedingungen zusammentreffen, es wiederholt abgelehnt, sich an Schubert's Biographie zu versuchen: Bauernfeld und Franz v. Schober. Auch Herr v. Kreißle verhehlt sich diese Schwierigkeit nicht, doch konnte sie ihn „in keiner Weise abhalten, den verpönten Versuch mit verstärkter Kraft zu wagen.“

„Es ist,“ fährt er in der Vorrede fort, „meine auf Erfahrung gestützte Ueberzeugung, daß in nicht ferner Zeit bei dem allmäligen Heimgang der noch lebenden Zeugen von Schubert's äußerer Existenz eine Biographie dieses Tondichters schlechterdings zu den Unmöglichkeiten gehören wird, und daß fürder, ungeachtet so mancher unvermeidlicher Lücken, kaum ein Mehreres geboten werden dürfte, als in dieser Darstellung enthalten ist.“ Wir geben dem Verfasser hierin vollständig Recht und können ihm nur dankbar sein, daß er die erhebliche Mühe auf sich genommen, Alles zu sammeln, was an mündlichen und schriftlichen Mittheilungen über Schubert, an Briefen und sonstigen Behelfen aufzutreiben war. Was seine Arbeit zur genauen Feststellung von Schubert's äußeren Erlebnissen und zur Chronologie seiner Werke beibringt, ist höchst schätzbar und macht dieselbe zu einem unentbehrlichen Nachschlagebuch für Alle, die sich in dem Gebiet dieser Thatsachen orientiren wollen. Daß uns Schubert's volle

charakteristische Persönlichkeit durch Kreißle's umfangreichen Band nicht lebendiger geworden ist, als sie es uns aus den bekannten Aufsätzen von Bauernfeld, Schindler und Meyerhofer, endlich aus den in Kreißle's früherer „Skizze“ veröffentlichten 3–4 Briefen Schubert's bereits war, können wir nicht leugnen. Desgleichen sei offen gestanden, daß des Verfassers Urtheile über Schubert'sche Compositionen sich in zu allgemeinen, allerdings von wärmster Bewunderung dictirten Ausdrücken bewegen, um zur tieferen Erkenntniß dieses Tondichters oder einzelner seiner Werke beizutragen. Die Aufnahme aller Aussprüche R. Schumann's über Schubert war jedenfalls ein glücklicher Gedanke.

Offenbar war es dem Verfasser zunächst darum zu thun, ein möglichst reiches Material zu sammeln und sicherzustellen. Und diese Aufgabe hat er mit der Genauigkeit eines musterhaften Registrators gelöst. Niemand, der von dem Werth solcher Arbeit und von deren Schwierigkeit einen Begriff hat, wird Kreißle's Thätigkeit unterschätzen.

Die Sorgfalt, nichts von dem gesammelten Material verlorengehen zu lassen, hat den Verfasser sogar verleitet, mitunter sehr überflüssige Dinge aufzunehmen, wenn sie ihm nur irgend einen Zusammenhang mit Schubert zu bieten schienen. Es werden uns die „Personalien“ und Familien-Verhältnisse keines Menschen erspart, der je in Berührung mit Schubert gekommen, so daß das Buch von unbekannten und unbedeutenden Statisten förmlich wimmelt. Darf das Interesse, welches speciell die ältere Wiener Generation für derlei haben mag, hierin wirklich entscheidend sein? Noch freigebiger ist der Verfasser mit dem Abdruck von Briefen. Wenn wir ihm den Abdruck jedes nur auffindbaren Briefes von Schubert's Hand zugestehen, so zeigen wir uns wol liberal genug. Auch die Briefe von Schwind und Bauernfeld möchten wir, obwol sie überaus häuslichen Inhalts sind, nicht missen, da uns die Persönlichkeit dieser Briefsteller und die Art ihres Verkehrs mit Schubert interessirt.

Was soll uns hingegen der vollständige Abdruck der zahlreichen, rein geschäftlichen Briefe von den Musikverlegern Probst, Schott, Brüggemann, Peters etc., deren Inhalt sich mit den zwei Worten wiedergeben ließ: Der Verleger N. N. nahm die ihm offerirten Schubert'schen Compositionen an, oder er nahm sie nicht an. Was sollen uns ferner ganz unbedeutende Briefe dritter Personen an dritte Personen, z. B. des Herrn Jenger an Frau Pachler oder das Schreiben Schober's an Spaun (S. 228), welches nur in den ersten Zeilen Schubert's erwähnt, in seinem ganzen weitern Verlauf aber nur von Bagatellen handelt, die keinen Menschen außer Herrn v. Spaun interessiren können. Ueberdies sind diese

Briefe nicht etwa (wie bei Jahn) in den Anhang verwiesen, sondern durchweg in den Text aufgenommen, dessen Fortgang dadurch auf das ermüdendste gehemmt wird.*) Da der Werth eines Buches doch nicht genau mit dessen Papiermasse zunimmt, wird man Kreißle's neue Schubert-Biographie im Vergleich mit dessen früherer „biographischen Skizze“ kaum in dem Maße reichhaltiger finden, als sie dicker ist. Ein wesentlicher Fortschritt der neuen Bearbeitung liegt hingegen in der besseren Anordnung und Eintheilung, in den Notizen über die Entstehung und erste Aufführung der wichtigsten Schubert'schen Werke, endlich und ganz vorzüglich in der Beigabe eines vollständigen chronologischen Verzeichnisses der Compositionen Schubert's. Diese Vorzüge werden Kreißle's Buch überall eine freundliche, achtungsvolle Aufnahme sichern, umsomehr, als auch die geschmackvolle Ausstattung desselben der bewährten Firma Gerold alle Ehre macht.

Es bleibt uns nur mehr wenig Raum, um dem Leser von dem biographischen Denkmal zu erzählen, das der verdienstvolle Augsburger Domcapellmeister H. M. Schletterer dem beinahe verschollenen Lieder-Componisten Reichardt gesetzt hat. Gestehen wir es nur, die erste Empfindung, mit der wir das Buch betrachteten, war – Schrecken. Ein großer dicker Lexikonband, den man beim Lesen wie eine Altarbibel auf den Tisch breiten muß, und als Titelblatt: „Johann Friedrich Reichardt. Erster Band“! Werden denn die deutschen Gelehrten nicht müde, sich selbst um die wohlverdienten Früchte ihrer Arbeit zu bringen? Mit eigener Hand decimiren sie ihren Leserkreis durch jene mißverstandene Gründlichkeit, die oft nur in dem Unvermögen besteht, Wesentliches von Unwesentlichem zu unterscheiden, jenes kurz und dieses gar nicht zu sagen! Schon Jahn's „Mozart“ mußte sich den Vorwurf allzugroßer Breite gefallen lassen, und doch handelte es sich da um Mozart und um weit mehr als seine Person.

Wenn nun vollends Nohl blos für Beethoven's „Jugendjahre“ einen starken Band braucht, Kreißle über 600 Seiten für Schubert, Schletterer endlich noch eine corpulentere Arbeit über Reichhardt als „Erster Band“ bezeichnet u. s. f., dann kann es nicht Wunder nehmen, wenn solche Bücher nicht über den engen Kreis von Musikgelehrten hinaus ins große Publicum dringen, dem sie doch wol zugedacht sind. Und gerade

---

*) Ein anderer Zug von „Gründlichkeit“, auf den wir gerne verzichtet hätten, findet sich Seite 139, wo uns der Verfasser in Einem Athem von der „poetischen Flamme“ Schubert's für die Comtesse Eszterhazy und von dem „Verhältniß“ erzählt, das Schubert im Eszterhazy'schen Hause „mit einer Dienerin daselbst“ anknüpfte!

Reichardt (geboren 1751, gestorben 1814) ist durch seine interessante Persönlichkeit und seine überaus reichen Erlebnisse wie geschaffen, ein großes Publicum zu fesseln! Die wichtigsten und buntesten Constellationen der musikalischen, literarischen und politischen Geschichte gruppiren sich auf das anschaulichste um diesen beweglichen, geistreichen Mann. Er ist der rechte Romanheld der neueren Musik, ohne Beihilfe von Elise Polko und Heribert Rau. An die Grenzscheide der alten und neuen Zeit gestellt, persönlich befreundet mit allen namhaften Componisten Deutschlands und Frankreichs, von Emanuel Bach, Gluck und Gretry bis auf Beethoven, Cherubini und Boyeldieu, der Schwiegersohn Franz Benda's und Schwiegervater Heinrich Steffens', in lebhaftem Verkehr mit Kant, Hamann und Lavater, sowie mit Goethe, Schiller und allen Koryphäen der Weimarer Glanzepoche, Capellmeister Friedrich's des Großen und König Jerome's von Westfalen, Virtuose, Componist, Dirigent, Theoretiker, Journalist, endlich gar königlicher Salinen-Director, ist Reichardt ein lebendiges Stammbuch seiner Zeit. Er war Augenzeuge der französischen Revolution in Paris und erlebte, immer gleich frischen Geistes, die Befreiung Deutschlands von der napoleonischen Herrschaft. Seine Briefe aus Paris (1802) wie die späteren aus Wien (1809) zählen zu den wichtigsten und interessantesten Aufschlüssen über die musikalischen wie über die gesellschaftlichen Verhältnisse jener Zeit.

Als Tondichter können wir Reichardt unmöglich so hoch stellen, als sein enthusiastischer Biograph es thut, doch bleibt ihm in seinen Liedern und Opern der Vorzug einer damals ungewöhnlichen Bildung und das geschichtliche Verdienst fruchtbarer Anregung. Reichardt erscheint uns ungleich bedeutender durch die Totalität seiner Persönlichkeit, als durch seine Compositionen. Er war der erste deutsche Musiker, der mit entschiedenem Beruf schriftstellerisch thätig war, und der hiedurch prophetisch auf die verwandten Künstlernaturen C. M. Weber und Richard Wagner hinweist. Kurz es trifft bei Reichardt Alles zusammen, was einen biographischen Stoff anziehend, reichhaltig und bedeutsam machen kann.*) Wir haben Schletterer's ersten Band (der leider nur bis zum Jahre 1794 reicht und sich auf die Würdigung des „Musikers" beschränkt) mit warmem

*) Reichardt hat eine Selbstbiographie geschrieben und den Anfang derselben (die ersten 15 Lebensjahre umfassend) in der Berliner Musikalischen Zeitung von 1805 veröffentlicht. Die Fortsetzung des Manuscripts erhielt Schletterer von der Tochter Reichardt's, der Frau Hofräthin v. Raumer in Erlangen, und konnte somit dies höchst interessante Schriftstück hier zum erstenmal vollständig veröffentlichen.

Interesse und mit aufrichtigster Achtung für den Forscherfleiß und die Gewissenhaftigkeit des Autors gelesen. Wenn wir auch im freundschaftlichen Interesse für den Verfasser den Wunsch nach einer bündigeren Abfassung des zweiten Bandes nicht zurückhalten konnten, das Erscheinen dieser Fortsetzung erwarten wir mit Zuversicht und lebhaftem Antheil.

Neue Freie Presse, 1. 12. 1864

Musik.

(Concerte. Liedertafel. Fräulein Artôt als Margarethe.)

Ed. H. Ein schönes Fest möchten wir das „Gesellschafts-Concert" vom letzen Sonntag nennen. Nicht blos in dem allgemeinen Sinn, der jeden Ort, wo Schönes in schöner Weise vorgeführt wird, zum Festsaal erhebt, sondern in dem specielleren der festlichen Begrüßung eines verehrten Gastes.

Franz Lachner war von München eigens hiehergekommen, um seine „zweite Orchester-Suite in *E-moll*" zu dirigiren; mit lang anhaltendem Beifall begrüßte das Publicum sein Erscheinen. Dieser Willkomm – Lachner hätte ihn überall verdient und gefunden – hatte in Wien doch noch eine intimere Färbung und Bedeutung. Nicht allzu viele von den Zuhörern mochten aus eigener Erinnerung der Zeit gedenken, wo Lachner in Wien thätig war, aber der Beifall klang, als wüßten sie's Alle und fühlten es lebhaft durch.

Vor 40 Jahren war Lachner als junger Musiker, unbemittelt und unbekannt, aus Baiern nach Wien gewandert. Ein günstiger Stern hat ihn geleitet, und in Lachner's schneller Carrière uns doch endlich wieder einmal sehen lassen, „wie sich Verdienst und Glück verketten".

Nicht lange nach seiner Einwanderung ward Lachner Capellmeister am Kärntnerthor-Theater (1826), das er erst 1834 verließ, um einem Ruf nach Mannheim und bald darauf nach München zu folgen.

Während des Decenniums 1824–1834 war Lachner einer der thätigsten und beliebtesten Musiker in Wien. Mehrere Akademien veranstaltete Lachner selbst (im kleinen Redoutensaal), um seinen Compositionen Bahn zu brechen. Bald bedurfte es aber nicht mehr der eigenen Initiative: Lachner'sche Lieder erklangen fast in allen Akademien und die „Preis-Symphonie" (1835) erhob ihn vollends zum Hausheiligen der „Spiritual-Concerte". Was Lachner seither in München für die Pflege classischer Musik gewirkt hat, durch seine eminente Dirigenten-Thätigkeit wie durch das

Ansehen seines Namens, ist bekannt. Seine eigene Schöpferkraft jedoch schien versiegt, wenigstens lag sie in jahrelangem festen Schlummer. Da sehen wir sie plötzlich in neuer, ungeahnter Frische sich erheben und die Welt mit einer Nachblüthe überraschen, welche die Ernte seiner jüngeren Jahre in Schatten stellt. Diese Nachblüthe sind Lachner's zwei Orchester-Suiten, die ganz Deutschland mit aufrichtiger Freude begrüßt hat. Wenn man erwägt, wie viel schwieriger, begehrlicher und verwöhnter das musikalische Publicum seit 30 Jahren geworden ist, so darf man die Aufnahme der zwei Lachner'schen Suiten wol als den bedeutendsten Erfolg bezeichnen, welchen der Componist überhaupt errungen.

Die neue „Suite“ in *E-moll* ist der ersten in *D-moll* (die im vorigen Jahre Dessoff zur Aufführung brachte) sehr nahe verwandt. An Kraft und Originalität der Erfindung, an Schwung der Durchführung erreicht sie, unseres Erachtens, ihre Vorgängerin nicht, an Wohlgestalt der Form und glänzender Technik ist sie ihr ebenbürtig. Der erste von den fünf Sätzen bringt nach einer bedeutsam vorbereitenden, langsamen „Introduction“ eine Fuge, und zwar eine Doppelfuge, deren erstes Thema erst für sich durchgeführt wird, worauf das zweite Thema auftritt und das erste als Gegenthema mit durchführt. Der wuchtige Charakter der Themen und die consequente contrapunktische Ausführung des ganzen Satzes erinnert (abgesehen von der modernen Verwendung der Chromatik) an die typischen Vorbilder aus älterer Zeit. Diesem ersten Satz, der uns der werthvollste von allen dünkt, folgt als zweiter ein romanzenartiges Andante in *E-dur*, edel und gesangvoll, wenn auch nicht gerade bedeutend. „Menuet“ lautet die nicht ganz zutreffende Ueberschrift des dritten Satzes in *H-moll*, dessen Rhythmus und Tempo ihn eigentlich unserer „Polka-Mazur“ vindiciren. Wenn der Componist sich des Namens schämte, der Sache hat er sich nicht zu schämen. Die Erfüllung der alten Suitenform mit modernem Inhalt ist ja das entscheidende Verdienst der beiden Lachner'schen Orchesterstücke. Wenn Bach's und Händel's Suiten die Tanzformen ihrer Zeit (Allemande, Sarabande, Gavotte etc.) in reineren, idealisirten Linien vorführten, warum soll ein Componist von heute nicht das Gleiche thun, wenn er es eben mit seinem Schönheitssinn vermag? Schon Beethoven konnte die alte Menuetform, wie sie Haydn benützte, nicht mehr brauchen; Lachner geht in der Modernisirung derselben noch einen starken Schritt weiter. Der Satz ist schlank gebaut, von anmuthiger, etwas tändelnder Melodie. Das „Intermezzo“ ist ein *Alla Marcia* mit gefälligem, interessant harmonisirtem Hauptmotiv und einem Trio in *C-dur*, dessen theatralisches Marschthema unter den fortlaufenden Trillerketten der Geigen von unfehlbarem, aber etwas allzu popu-

lärem Effect ist. Der letzte Satz lenkte wieder in strengere Bahnen ein; an den gedrungenen, polyphonen Styl des ersten Satzes anknüpfend, wirkt er sehr günstig durch seine contrapunktische Lebendigkeit. Das ganze Werk offenbart, zumal in der contrapunktlichen Arbeit, die feste und leichte Hand des Meisters; die Instrumentirung glänzt durch Wohlklang, Schattirung und unübertreffliche Durchsichtigkeit: man hört jedes Instrument heraus. So empfangen wir in Lachner's Suite einen anmuthigen Inhalt in meisterhaft gefügter Form und geziert mit allen Reizen moderner und doch solider Orchestertechnik. Das Werk rührt nicht an die tiefsten Tiefen der Musik, nicht an ihre letzten dämonischen Kräfte, es entzündet weder unsere Leidenschaften, noch verklärt und sänftigt es deren heißglimmende Asche. Was Lachner's Suiten uns bieten, ist ein freundliches, wechselvolles Bild reiner Musik, einer Musik, die, gegen jede poetische und philosophische „Bedeutung" protestirend, in anspruchslosem Behagen sich selbst zuzuhören scheint.

Die Aufführung der neuen Suite erreichte zwar nicht die Feinheit und Egalität, mit der die „Philharmoniker" uns deren ältere Schwester vorgeführt, doch ward die schwierige Aufgabe mit ungemeinem Eifer angefaßt und anständig gelöst. Das Intermezzo mußte wiederholt werden. Von Instrumentalwerken hörten wir in demselben Concert noch Franz Schubert's Clavierphantasie in *C* (*op.* 15) in der reizenden Orchester-Bearbeitung von Liszt und eine Liszt'sche „Phantasie über ungarische National-Melodien". An pikanten Einfällen und blendender Klangfarbe fehlt es dieser Composition nicht; allein die unverhüllte Barbarei, die in den Themen, und die Frivolität, die in der ganzen Behandlung steckt, lassen eine wahrhafte Befriedigung nicht aufkommen. Vielleicht waren wir doppelt empfindlich dadurch, daß die schmutzige Romantik dieses Zigeunerbivouacs unmittelbar auf zwei alte Chorlieder folgte, die mit ihrer himmlischen Reinheit und Einfachheit alle Herzen ergriffen hatten. Wir meinen Haßler's „Lied vom Rosengarten" (1596) und das von Herbeck trefflich harmonisirte alte „Jägerlied". Neben diesen Gesängen wußte sich Herbeck's „Weihnachtslied", ein sechsstimmiger Chor von würdigem Ausdruck und schöner Klangwirkung, ehrenvoll zu behaupten. Die drei Chöre wurden von Herbeck's „Singverein" mit einer Vollendung vorgetragen, für welche kein Lob zu groß ist. Solche Weichheit und Fülle des Klangs, solch' zartes Anschwellen und Absterben, so musterhafte Behandlung des Wortes ist uns kaum bei irgend welcher Chorproduction je vorgekommen. Das Publicum schien förmlich zu schwelgen. Die beiden Clavierstücke spielte Herr Tausig mit jener blendenden Virtuosität, die alle seine Vorträge zunächst kennzeichnet. Gegen

unsre Gewohnheit wollen wir bei diesem Anlaß des trefflichen Instruments erwähnen, dessen sich Tausig bediente; ist es doch erfreulich, wenn ein so hervorragender Meister der Clavier-Fabrication wie Ehrbar endlich auch in den monopolverschanzten Concertsälen seiner Heimat zu den gebührenden Ehren gelangt.

In Hellmesberger's zweiter Quartett-Soirée debütirte eine fremde Pianistin, Fräulein Louise Hauffe aus Leipzig, mit äußerst günstigem Erfolg. Sie spielte Schubert's *Es-dur*-Trio mit so viel Kraft und Zartheit, so correct zugleich und belebt, daß sie das Publicum rasch und entschieden für sich gewann. Das „Frauenzimmerliche" ist in ihrem Spiel auf ein Minimum beschränkt und äußert sich mehr in äußerlicher Unruhe als in inneren musikalischen Mängeln.

Das dritte „Philharmonische Concert" verschaffte uns die Bekanntschaft von Bargiel's „Ouverture zu einem Trauerspiel." Der Componist, ein geistiger Stiefbruder Robert Schumann's und ein leiblicher Clara's, verleugnet sein Vorbild in keinem Tacte. Die „Ouverture" ist von würdigem Ausdruck und einheitlicher Haltung, formell unanfechtbar (bis auf den unnöthig angehängten lang hinsiechenden Schluß), im Detail fein und anziehend, verletzend nirgends, wenn man allenfalls von den unmotivirten Wolfsschluchtsharmonien im Durchführungssatz absieht. Im Ganzen ein sehr achtbares Werk, aber mit größeren Intentionen angelegt, als der Componist zu verwirklichen vermochte. Bargiel hat seither zwei neue Ouverturen geschrieben, die bedeutender sein sollen; sein echtes und redlich strebendes Talent verdient, in seiner Weiterentwicklung nicht ignorirt zu werden. – Haydn's *B-dur*-Symphonie mit ihrer liebenswürdigen Frische und Anmuth machte uns das aufrichtigste Vergnügen; sie erscheint im ersten Satz und Andante ohne Zopf und Puder, mit Rosen in dem wallend blonden Haar. Die philharmonische Hörerschaft wurde trotzdem erst warm – und das bis zum Enthusiasmus – bei Mendelssohn's *A-moll*-Symphonie. Dessoff und sein Orchester feierten hier einen Triumph, den wir durch die bescheidene Bemerkung keineswegs stören wollen, daß künftig die unmittelbare Aufeinanderfolge von zwei Symphonien besser unterbleiben würde.

An Virtuosen war in letzter Woche keine Noth, eher an Abnehmern ihrer Concertbillets. Fräulein Pauline Fichtner, eine junge, zarte Pianistin aus Pirkhert's Schule, fand so freundlich aufmunternden Beifall, daß sie sich zu einem zweiten Concert veranlaßt sieht. Herr Joseph Derffel hat sich durch ein exquisites Programm und seinen stets anregenden Vortrag sehr in den Sympathien unseres Publicums befestigt.

Ganz besonders erwärmte er die Zuhörer mit Schubert's herrlicher *A moll*-Sonate. Herrn Hölzl's Akademie mußten wir dem gleichzeitigen Gesellschaft-Concert opfern; zahlreicher Besuch und lebhafter Applaus sollen dem Concertgeber bewiesen haben, daß der lustige „Bruder Tuck“ keineswegs vergessen sei.

Nun schließlich ein kleiner Abstecher aus dem Musikverein in den Sophienbad-Saal! Ein zahlreicheres und dankbareres Publicum, animirtere Sänger und Spieler kann man nirgends finden, als bei einer „Festliedertafel.“ Diesmal war der „Akademische Gesangverein“ an der Reihe, dessen tüchtiger und beliebter Chormeister Herr Weinwurm das Programm sehr anziehend zusammengestellt hatte. Chöre von Abt, Rietz, Herbeck, Engelsberg und Lachner folgten einander. Lachner war anwesend und äußerst befriedigt. Da eigentliche Tafelstück, nach welchem dem ganzen Publicum der Mund wässerte, war ein „Musikalisches Lustspiel in drei Scenen“ von Engelsberg, betitelt „Doctor Heine oder Ein Rigorosum im Sommer.“ Die echt komische Idee, welche diesem Scherz zu Grunde liegt, ist mit glücklichster Laune und äußerst geschickter Hand durchgeführt. Namentlich die erste Scene – in welcher Herr Schultner als Candidat und Herr Edlbacher als Pedell sich auszeichneten – ist von unwiderstehlicher Wirkung. Trotz der vorgerückten Stunde mußte das ganze „Lustspiel“ wiederholt werden. Man rief stürmisch nach dem Componisten, der jedoch aus dem Schatten eines großen Bierglases und seines Incognitos nicht herauszulocken war. Ein Comité-Mitglied dankte für den anwesenden Autor.

Fräulein Artôt, die seit der ersten Vorstellung des „schwarzen Domino“ als „Angela“ immer glänzendere Erfolge aneinandergereiht, trat gestern zum erstenmal als Margarethe in Gounod's „Faust“ auf. Das Wiener Publicum, welches einerseits für Fräulein Artôt schwärmt, anderseits aber das „Gretchen“ als eine der besten Leistungen unserer Dustmann liebgewonnen hat, sah dem Abend mit neugierigster Spannung entgegen. Der thatsächliche Erfolg Fräulein Artôt's konnte kaum glänzender sein, es gab Applaus und Hervorruf in Fülle. Die Leistung unseres gefeierten Gastes war auch nach allen Seiten von größter technischer Vollendung, fein, maßvoll und abgeschliffen; in der ganzen Anlage harmonisch und reich ausgestattet mit anmuthigem Detail. Das Verdienst Fräulein Artôt's wächst noch, wenn man erwägt, wie schwer eine Französin in diesen so ganz deutschen Charakter sich einzuleben vermag, und nun vollends eine französische Sängerin, welche ihre größten Triumphe in dem heitern, graziösen Genre des musikalischen Lustspiels feiert. Auf diesem Felde hat uns

Fräulein A r t ô t so sehr verwöhnt, daß wir ihr „Gretchen" nicht in demselben Maß vortrefflich und eigenthümlich finden können, wie ihre „Rosina" oder „Angela". Eine Meisterin des Gesanges wird sich allerdings in jeder Rolle als solche bewähren, und in Fräulein A r t ô t ' s Gretchen war, wie gesagt, jede einzelne Nummer, jeder einzelne Tact aufs schönste geformt und ausgeführt. Auch als Schauspielerin ist Fräulein A r t ô t zu gewandt und gebildet, um nicht selbst die verschiedensten Charaktere in richtigen, sicheren und geistreichen Contouren zu zeichnen, wie es ihre Darstellung des „Gretchen" gleichfalls vollauf bewies. Allein jeder Künstler wird einen bestimmten Darstellungskreis haben, in dem seine ganze Individualität mit der dramatischen Aufgabe voll und spontan zusammentrifft, wo wir nicht blos bewundern, was er k a n n , sondern leibhaftig zu sehen glauben, was er i s t. Diesen Eindruck vollkommener Befriedigung empfangen wir von der A r t ô t überall, wo ein leichter, anmuthiger Stoff sich mit reich gestickter, gefällig funkelnder Musik verbindet. Da glänzt sie als unübertreffliche Specialität. In Gounod's „Faust" bleibt Fräulein A r t ô t die meisterhaft geschulte Sängerin, die feingebildete Darstellerin; allein sie ist dies nicht mehr auf ihrem eigensten Gebiet, nicht mehr in jenem musikalischen und dramatischen Ideenkreis, mit welchem ihre ganze Persönlichkeit uns verwachsen dünkt. Mit Einem Wort, sie kann als „Gretchen" große Vorzüge, aber nicht jene Eigenschaften bethätigen, die wir gerade für ihre glänzendsten und eigenthümlichsten halten. Nur Eine Nummer Gretchens gehört vollständig dieser Sphäre an: die Bravour-Arie vor dem Schmuckkästchen.

Der meisterhafte Vortrag dieser Arie – wie die Diamanten selbst funkelnd und glitzernd – war, unseres Erachtens, auch der Glanzpunkt der ganzen Leistung. Was uns an dem Totaleindruck abging, werden vielleicht nur deutsche Zuschauer vermissen: die hinreißende, lebendige Realität der G o e t h e ' schen Gestalt. Frl. A r t ô t erinnerte mitunter in ihrem durchaus edlen, aber schüchtern maßvollen, gleichsam an sich haltenden Ausdruck mehr an Goethe's „Marie Beaumarchais", als an das naive, stark und lebensvoll empfindende Gretchen. In den Liebesscenen, die ein volles Ausströmen, selbst Ueberströmen des Gefühls verlangen (das hier allerdings wieder mit seiner physischen Grundlage, der Kraft des Organs, zusammenhängt), schlägt Frau D u s t m a n n ohne Frage tiefere und ergreifendere Accente an; ihr „Gretchen" hat bei geringerem technischen Schliff mehr warme, überzeugende Beredtsamkeit. Immerhin behält die Leistung Frl. A r t ô t ' s so viel des künstlerisch Schönen und Vortrefflichen, daß Niemand ohne bewunderndes Interesse ihr folgen wird. Das Wort behandelte Frl.

A r t ô t mit musterhafter Reinheit und Deutlichkeit; es wäre zu wünschen, die deutschen Sänger verwendeten auf ihre eigene Sprache so viel Fleiß und Aufmerksamkeit, wie Frl. A r t ô t auf die fremde. Da Frl. A r t ô t das „Gretchen“ z u m e r s t e n m a l i n d e u t s c h e r S p r a c h e sang, wird sie in den nächsten Vorstellungen gewiß noch mehr Freiheit und Unbefangenheit gewinnen. Ist ja selbst ihr „schwarzer Domino“ von einem Abend zum andern immer lebendiger und wirksamer geworden.

Lesarten *(WA Conc. II, 315–318 unter* **Orchester-Concerte.***)*

1–6) **M u s i k .** … Gastes.] *entfällt*
18f.) verketten“. *Absatz* Nicht] *ohne Absatz*
22–28) Während … „Spiritual-Concerte“.] *entfällt*
38) wol] wohl
69) lenkte] lenkt
72) contrapunktlichen] contrapunktischen
74) Durchsichtigkeit:] Durchsichtigkeit,
84–119) Die … Mängeln.] *entfällt*
121) Trauerspiel.“] Trauerspiel“.
139) z w e i] *nicht gesperrt*
141–231) An … geworden.] *entfällt*

Neue Freie Presse, 14. 12. 1864

C o n c e r t e .

Ed. H. Als eines der gewichtigsten Verdienste Herrn H e r b e c k ’s betrachten wir seinen Einfluß auf das Repertoire des mehrstimmigen Männergesangs. Diese Gattung, siegreich durch die üppige, wenngleich monotone Schönheit des sinnlichen Klanges, ist ihrer Natur nach auf ein kleines Gebiet beschränkt, ein Gebiet überdies, das nicht auf der Hochebene der Kunst, sondern am Abhang derselben sich ausdehnt, wo die lustigen Brüder wohnen. So lange der Männergesang irgendwo im Glanz der Neuheit auftritt, übt er – ganz abgesehen von seiner geselligen Anziehungskraft – auch auf das eigentliche Concert-Publicum einen eigenthümlichen Zauber. Man glaubt, sich an dem reinen, scharfen Zusammenklang frischer Männerstimmen nie satthören zu können, und gibt sich mit der Dutzendwaare

von Liebes-, Trink-, Vaterlands- und Scherzliedern gern zufrieden. So war es in Wien in den Vierziger-Jahren und darüber hinaus. Später machte sich allmälig das Enge und Dürftige dieses Genres doch fühlbarer, als man anfangs glauben mochte, und selbst die virtuoseste Ausführung will nicht mehr recht über die Spärlichkeit des geistigen Gehalts hinweghelfen. Nach einer Periode allgemeiner Schwärmerei tritt diese Ernüchterung allenthalben zu Tage, und der Rückschlag trifft mitunter so weit, daß strengere Kunstrichter es an der Zeit halten, den vierstimmigen Männergesang aus den Concertsälen allmälig wieder in den Burgfrieden der Geselligkeit und des Vereinswesens zurückzuweisen. In solcher Zeit vermag nur Eines die günstige Position des Männergesangs im öffentlichen Concertleben zu retten: die Bereicherung und Veredlung seines Programms. Wer die bescheidene Literatur dieses Kunstzweiges kennt, wird einräumen, daß ein solches Begehren leichter gestellt als erfüllt ist. In dieser Beziehung nun hat Herbeck, als Chormeister des Wiener Männergesang-Vereins, mehr geleistet, als irgendwo zu irgend einer Zeit geleistet worden ist. Vor seinem Eintritt waren Productionen des Vereins mit vollem Orchester eine seltene Ausnahme und Mendelssohn's Oedip- und Antigone-Musik so ziemlich das Einzige, womit der Verein eine höhere Kunstregion betrat. Herbeck hat die großen Orchester-Concerte zur Regel gemacht, und im Auffinden interessanter Novitäten und Antiquitäten ist ihm der Faden noch nicht ausgegangen. In diesen großen Productionen begnügt sich Herbeck nicht, den Wohlklang seines Männerchors als souveränen Zweck zu betrachten, der die trivialsten Bänkelweisen heiligt – er verwendet ihn als künstlerisches Mittel zur Darstellung von Werken, die ihre Bedeutung in sich selbst tragen und durch andere Kräfte nicht auszuführen wären.

Eines dieser Concertprogramme, welche den Wiener Männergesang-Verein über jeden Vergleich mit ähnlichen Instituten hinausheben, lockte auch am vorigen Sonntag eine beträchtliche Menschenmenge in den Redoutensaal. Mit Ausnahme von Schubert's „Nachtigall" waren alle vorgeführten Stücke Novitäten, und drei davon umfangreiche Compositionen mit ganzem Orchester, von Schumann, Berlioz und Wagner. Das keine davon ein Meisterwerk und im Stande war, die Hörer wahrhaft zu begeistern, müssen wir hinterher einräumen, immerhin bleiben es Werke, welche durch ihre Eigenart, wie durch den Ruhm ihrer Verfasser, der Vorführung würdig erschienen und jeden Musikfreund lebhaft interessiren mußten. Man begann mit R. Schumann's „Glück von Edenhall" (*op.* 143, componirt in Düsseldorf 1853). Die Uhland'sche Ballade ist für die Zwecke des Componisten von Dr. Hasenclever mit großer Discretion

dramatisirt, so daß das Originalgedicht beinahe nur „mit vertheilten Rollen“ gelesen wird. Mit dem Chor der Gäste wechseln Soli des übermüthigen Laros (Herr Olschbauer) und seines greisen Schenken (Herr Pantzer); nach der Katastrophe betritt der Anführer der stürmenden Feinde (Herr Fürchtgott) und der Chor der letzteren die Scene. Die Composition vermochte uns nicht zu erwärmen; in ihrem eigenthümlich unlebendigen, theils gequälten, theils nüchtern declamatorischen Charakter trägt sie vollständig die Kennzeichen des Schumann'schen Nachsommers. Hätte der Meister die von ihm eingeführte Specialität der „Chorballaden“ mit der vollen poetischen Wärme und Erfindungskraft seiner früheren Jahre erfüllen können, das neue Genre hätte sich – weniger aus ästhetischen als aus praktischen Gründen – wahrscheinlich bewährt und erhalten. Wirksamer und fließender behandelt als der gleichzeitig erschienene „Königssohn,“ steht das „Glück von Edenhall“ doch schon bedeutend unter der Musik zu „Page und Königstochter,“ welche wenigstens in den märchenhaften Partien noch wunderbare Töne anschlägt. Was dem „Glück von Edenhall“ nicht abzusprechen ist, sind die Vorzüge der Form, der Declamation, des stets würdigen und gebildeten Ausdrucks – sie sind mehr als ausreichend, um die Aufführung des Werkes zu rechtfertigen, weniger als ausreichend, um demselben zu durchgreifender Wirkung zu verhelfen.

Effectvoller und lebendiger, bei allerdings weit größerem Raffinement, ist der Studenten- und Soldatenchor aus Berlioz' dramatischer Legende: *„La damnation de Faust.“* Der Componist hat hier Goethe's „Faust“ in ähnlicher Weise wie Shakespeare's „Romeo und Julie“ für sein eigenthümliches, halbdramatisches, musikalisch-malendes Talent ausgebeutet.*) Die Scene,

---

*) Berlioz' Legende in vier Abtheilungen, „Faust's Verdamniß“, wurde zuerst im Jahre 1846 in Paris mit großem Erfolge gegeben. Das Gedicht ist theilweise aus Goethe's „Faust“ von Gérard de Nerval übersetzt, mehrere Scenen sind von Gandonière, andere von Berlioz selbst gedichtet. Die singenden Personen sind: Faust (Roger sang ihn), Mephistopheles, Brander (ein bemoostes Studentenhaupt) und Margarethe. Die erste Abtheilung stellt Faust in Ungarns (!) Ebenen dar; ein idyllischer Chor der Landleute und ein kriegerischer Aufzug (der Rakoczymarsch in prachtvoller Instrumentirung) weckt ihn aus seinem schwermüthigen Grübeln. Die zweite Abtheilung führt uns nach Deutschland. Faust in seiner Studirstube will sich vergiften, das „Osterlied“ gibt ihn der Erde wieder. Mephisto erscheint und führt ihn in Auerbach's Keller: Humoristische Lieder Mephisto's (Flohlied), Brander's und der Studenten. Eine reizende Scene folgt: Sylphen und Gnomen, den schlafenden Faust umgaukelnd. Ein Chor der Studenten und Soldaten macht den Beschluß. Die dritte Abtheilung bringt die Liebesscenen zwischen Faust und Gretchen, die Romanze vom „König in Thule“ und einen blendend effectvollen Elfentanz, den Mephisto aufführen läßt, um Gretchen's Sinne zu betäuben. Die vierte Abtheilung eröffnet eine

die uns der Männergesang-Verein vorführte, bildet das Finale der zweiten Abtheilung. Faust und Mephisto umschleichen nächtlicherweile Gretchen's Haus. Sie hören lustigen Chorgesang von weitem. *„Des étudiants voici la joyeuse cohorte, Qui va passer devant sa porte,“* also der Gounod'sche „Siebel“ *en masse*. Zuvor erscheinen Soldaten und singen in populärer, hübsch rhythmisirter Melodie den Goethe'schen Chor: „Burgen mit hohen Mauern und Zinnen“; der Gesang geht aus *B-dur*, 6/8-Tact, ein lustiger Terzenlauf der Clarinetten steigt jauchzend zwischen je zwei Versen auf. Nun rücken von der andern Seite die Studenten heran, ein lateinisches Burschenlied (*D-moll*, 2/4-Tact) in ungeschlachtem Unisono singend, wozu die Violinen mit pizzikirten Terzen accompagniren. Die beiden Chöre ertönen schließlich zusammen, ein Witz, der mehr Schweiß gekostet hat, als sich lohnte. Obwol beide Parteien durch das Orchester möglichst auseinandergehalten sind (die Holzbläser gehen mit den Soldaten, das Blech mit den Studenten, die Violinen pizzikiren neutral zwischen beiden), so ist der Totaleindruck doch wirr und überladen. Der Studentenchor verliert mit dem *D-moll*-Charakter vollständig seine Physiognomie, kurz, jedes der beiden Chorlieder war für sich allein weit hübscher. Das kleine, äußerst stimmungsvolle Orchester-Ritornell, das die Scene eingeleitet, schließt sie wieder und läßt das Ganze leise wie im Abendduft verschwimmen.

Die dritte große Nummer war Richard Wagner's „Liebesmahl der Apostel.“ Diese „biblische Scene für Männerchor und Orchester“ – lange vor dem „Tannhäuser“ componirt und vor mehr als zwanzig Jahren im Druck erschienen – ist wenig bekannt und vom Componisten selbst nicht als vollwichtig anerkannt. Die ganze umfangreiche Composition ward offenbar einem einzigen Orchester-Effecte zuliebe entworfen und ausgeführt, der allerdings exquisitester Art ist. Gute zwei Drittheile des Werkes füllt nämlich bloßer Männerchor, ohne alle Begleitung: die Jünger und Apostel sind nach Christi Tod in andächtiger Heimlichkeit versammelt, Furcht und Zagen erfüllt ihr Herz. Plötzlich horchen sie auf: „Welch Brausen erfüllt die Luft? Du heiliger Geist, dich fühlen wir das Haupt umwehen!“ Hier erst fällt das Orchester ein, ein überraschender Effect, der mit größter technischer Meisterschaft in Scene gesetzt ist. Geigen, Bratschen und Celli,

---

Romanze; ihr folgt ein Duett zwischen Faust und Mephisto (beide auf schwarzen Rossen durch die Lüfte jagend) von ergreifender Wirkung. Beide versinken und der Chor der bösen Geister (eine alberne Sprache sprechend, welche Swedenborg die infernalische nannte) empfängt den Verdammten. Das Werk wäre, wenn nicht in seiner ganzen Ausdehnung, so doch in seinen besten Partien zur Aufführung zu empfehlen.

vierfach getheilt, beginnen leise ein zauberhaftes Schwirren, über welchem gehaltene Accorde der Flöten und Clarinetten und Fagotte wie schwacher Lichtschimmer glänzen; das Schwirren wächst immer brausender an, das Licht wird immer intensiver, zwei Pauken wirbeln leise, beide auf *C*, zwei andere schlagen in Viertelnoten, dann heftiger in Achteln dazu; nun fallen im Fortissimo auch vier Trompeten, vier Hörner, drei Posaunen, eine Tuba und ein Serpent schmetternd ein, Chor und Orchester entladen sich in mächtigen Donnerschlägen. Es versteht sich, daß ein solcher Effect, nachdem das Ohr eine Stunde in trockenem Vocalsatz geschmachtet, so sicher ist, wie bares Geld. Er ist an dieser Stelle auch ästhetisch berechtigt. Und dennoch gewannen wir von dem Ganzen keinen tieferen Eindruck, keine Erregung, die über die rein sinnliche dieses effectvollen Contrastes hinausreichte. Der lange rein vocale Theil bereitet dem Componisten allerdings den Boden für jene Wirkung, aber er verräth auch dessen ganze Blöße im polyphonen Satz, seine ganze Unfähigkeit, den Ausdruck religiöser Würde und Einfachheit festzuhalten. Der Gesang der Apostel (zwölf Bassisten) ist declamatorisch, trockener, meist unisoner Sprechgesang, musikalische St. Nicolo-Mummerei; was die Jünger (erst allein, dann mit den Aposteln) vortragen, klingt so unbiblisch modern, so sentimental weltlich, daß wir nicht das erste Pfingstfest, sondern einen Apostelgesang-Verein „Biedersinn" vor uns zu haben glauben. Diese schmachtenden Septimen- und Nonen-Accorde, diese Vorhälte und Modulationen führen uns weit weg von den ehrwürdigen Ambosstätten des Christenthums, sie führen uns direct nach Wagner's romantischer Wartburg, vor welcher der Baritonist Wolfram von Eschenbach seine liebeswunde Seele aussingt. Die Ausführung des überaus schwierigen Werkes war eine Feuerprobe für den Chor, und er bestand sie redlich. Nur wären die Sänger, welche die „Stimmen von Oben" repräsentiren, besser auf die Estrade postirt gewesen, unten konnten sie eine „himmlische" Wirkung unmöglich erzielen.

Zwei neue Vocalchöre von Herbeck und Esser fanden reichlichen Beifall; sie sind nicht von hervorstechender Originalität, schmiegen sich aber correct und wohlklingend an die Dichtung. Schubert's „Nachtigall" (Chor mit Clavierbegleitung) wurde stürmisch zur Wiederholung begehrt, eine Ehrenbezeigung, die wir für unsern Theil mehr der Ausführung als der Composition zollen. So lange diese im 4/4-Tact geht, schmeichelt sie, ohne tieferen Eindruck, wenigstens durch melodiöse Anmuth; mit dem trivialen 3/4-Tact der Schlußstrophe und deren unbegreiflichem Walzer-Accompagnement sind wir aber geradezu ins Wirthshaus versetzt. Bei keinem Tonmeister der Neuzeit muß man so vorsichtig in der Unterscheidung des

Einzelnen sein, wie bei Schubert, denn kein Zweiter hat wie er im Vollgefühl seiner Kraft und seines Reichthums so flüchtig und ungleich producirt. Diese strotzende Gesundheit und fröhliche Naivetät locken ihn oft bedenklich an die Grenze des Trivialen, wie wir das namentlich in seinen Finalsätzen wahrnehmen können. Jene Götzendiener, welche auf den glorreichen Namen hin alles Schubert'sche gleichmäßig preisen und bewundern, verfallen nur zu leicht in die schon von Shakespeare getadelte Thorheit *„to make the service greater than the God."*

Ein größeres und bedeutenderes Werk von Schubert, das Octett in *B-dur* (*op.* 166), fesselte wenige Tage vorher in Hellmesberger's dritter Soirée die Aufmerksamkeit der Hörer. Auch diese Composition zeigt den echt Schubert'schen Zwiespalt zwischen köstlicher Melodienfülle und allzu bequemer, lockerer Durcharbeitung. Das Octett, sechssätzig, nach Art der älteren Serenaden, ist bereits im Jahre 1862 bei Hellmesberger gespielt worden, doch mit Hinweglassung des vierten und fünften Satzes. Der vierte Satz bildet ein Andante mit sieben Variationen, etwas zopfig und umständlich; den fünften ein graziös tändelnder Menuet mit einem allerliebsten kleinen Clarinettmotiv, das in der Coda gar reizend verklingt. Es war sehr löblich von Herrn Hellmesberger, uns mit dem ganzen Werk bekannt zu machen, wenn wir auch nicht leugnen können, daß es in dieser Vollständigkeit etwas ermüdend wirkt. – Ein Clavierconcert von Seb. Bach (vom Streichquartett und zwei Flöten begleitet) wurde von Herrn Jos. Weidner vortrefflich gespielt. Erwähnen wir aus den Productionen der letzten Woche noch der beifällig aufgenommenen Concerte des ungarischen Pianisten A. Sipos und der jugendlichen Schwestern Tietz, so bleibt uns nur noch ein Wort über das letzte Philharmonische Concert zu sagen. Es wurde mit einer neuen Orchestersuite vom Capellmeister Heinrich Esser eröffnet. Das Werk zählt nicht zu jenen Offenbarungen, die durch Kühnheit und Originalität der Ideen überraschen und der Geschichte der Musik einen Ruck nach vorwärts geben. Aber formschön und klar, durchleuchtet von freundlicher Anmuth und männlich erfahrenem Geist, ausgeführt mit allen Mitteln einer vollendeten Orchestertechnik, tritt dies Werk vor den Hörer und erobert dessen Beifall. Die Lebhaftigkeit des letzteren wird Herrn Esser bewiesen haben, nicht blos wie sehr seine „Suite" ansprach, sondern auch welch' aufrichtiger Hochschätzung er selbst sich in jeder Hinsicht in der Wiener Musikwelt zu erfreuen hat.

Herr Laub spielte das Beethoven'sche Violinconcert mit großem Ton und glänzender Bravour. Den eingelegten Cadenzen konnten wir keinen Geschmack abgewinnen; Herr Laub stellte darin dem mehrstimmigen Spiel

Aufgaben, die nicht ohne empfindliche Beeinträchtigung der Schönheit und Reinheit des Tons gelöst werden konnten. Den Schluß machte, dem römischen Spruche *„a Jovi principium“* entgegen – Mozart’s „Jupiter-Symphonie,“ welche, unter Dessoff’s Leitung trefflich ausgeführt, die Zuhörer in befriedigendster Stimmung entließ.

Lesarten *(WA Conc. II, 312–315 unter* **Concert des Wiener Männergesangs-Vereins.***)*

1f.) **Concerte.** … *Ed. H.*] *entfällt*
3f.) mehrstimmigen Männergesangs.] *gesperrt*
7) Kunst,] *ohne Komma*
12) nie] nicht
15) doch] noch
34–43) In … wären.] *entfällt, weiter ohne Absatz*
47) welche … Eigenart,] welche, durch ihre Eigenart
49) „Glück von Edenhall“] *gesperrt*
54–56) (Herr Olschbauer) … (Herr Pantzer) … (Herr Fürchtgott)] *entfällt*
64) „Königssohn,“] „Königssohn“,
66) Königstochter,“] Königstochter“,
70) rechtfertigen,] *ohne Komma*
76) *Fußnote*] *Fußnote entfällt*
112f.) „Liebesmahl der Apostel.“] „Liebesmahl der Apostel“.
113) lange] lang
121) „Welch] Welch’
135) eine Tuba] ein Tuba
138) sicher ist,] sicher ist
144) ganze] *entfällt*
146) declamatorisch,] *ohne Komma*
146) Sprechgesang,] Sprachgesang,
147) Nicolo-Mummerei;] Nicolo Mummerei;
164) 4/4-Tact] Viervierteltact
166) 3/4-Tact] Dreivierteltact
169) wie er] wie er,
170) Reichthums] Reichthums,
176) *God.“*] *God“.*
177–212) Ein … entließ.] *entfällt*

Neue Freie Presse, 18. 12. 1864

Alois Ander †.

Wien, 17. December.

Ed. H. Der Trauerglockenton, der in diesem Augenblick die Beerdigung Ander's verkündigt, widerhallt tief und schmerzlich in jeder Brust. Man darf kühn behaupten, daß das Leidwesen um den vortrefflichen Künstler und liebenswerthen Menschen in Wien ein allgemeines sei. Nicht einmal Staudigl's, des Vielverehrten, Heimgang traf in solchem Grad schmerzlich und bestürzend, der Tod hatte ihn mit stumpfer Sense langsam zu Ende gebracht, nachdem er der Kunst und dem Leben längst verloren war. Ander hingegen, den viel jüngern Mann, hörten wir noch vor wenig Wochen in seiner Lieblingsrolle und sahen ihn guten Vertrauens die Reise nach dem heilkräftigen Wartenberg antreten. Die Nachricht von seinem Tod konnte nicht unerwarteter sein. Die persönliche, fast familienhaft-herzliche Zuneigung, die das Wiener Publicum von jeher für seine Theater-Lieblinge hegt – ein traditioneller Charakterzug – war Ander in einem ganz besonderen Grade zugewendet, in einer Allgemeinheit und Wärme, wie sich deren nur die größten, mit Wien am längsten verwachsenen Künstler des Burgtheaters rühmen können. Ander hatte in Wien seine Carrière begonnen, seinen Ruhm begründet, die Wiener hatten ihn gleichsam entdeckt und erfunden, sie haben ihn ununterbrochen und ausschließlich besessen, als einen der Ihrigen großgezogen, geliebt, verhätschelt – sie sind Ander's zweite Witwe.

Den Freunden des Kärntnerthor-Theaters ist der Abend des 22. October 1845 noch wohl erinnerlich, an welchem Ander zum erstenmal die Bühne betrat. Ander's schöner Tenor war in kleineren Gesellschaftskreisen und im „Männergesang-Verein" bekannt geworden; Stimme, Intelligenz und eine sehr einnehmende Erscheinung wiesen ihm den Weg zur Bühne.*) Dem

*) Es war zu Anfang des Jahres 1844, als Ander mit einem eigenhändigen Schreiben des Polizeiministers und obersten Directors der k. k. Hoftheater, Graf Sedlnitzky, sich dem damaligen Ober-Regisseur der Oper, Herrn Leo Herz, vorstellte. Letzterer war in dem Briefe ersucht, „den Ueberbringer hinsichtlich seiner Stimmmittel zu prüfen und darüber Bericht zu erstatten." Die Probe wurde an einem der folgenden Tage von Herrn Herz und dem Capellmeister Proch vorgenommen. Die Stimme des schmächtigen jungen Mannes erwies sich als ungeschult, aber frisch und bildungsfähig, und der an Grafen Sedlnitzky erstattete Bericht lautet für Ander günstig. Graf Sedlnitzky, der Intendant und allmächtige Polizei-Präsident, wünschte nun, Balocchino, der Pächter des Hofoperntheaters, möchte Ander, der damals seine Existenz als Magistratsdiurnist mit 40 Kreuzern täglich

energischen und gewichtigen Einfluß des Ober-Regisseurs Franz Wild gelang es, Ander zum Debut zu verhelfen. Die leisen Befürchtungen einiger Freunde, wie das Wagstück des noch ungeschulten, incorrect aussprechenden, gänzlich theaterfremden Ander ausfallen werde, schlug Wild mit dem Ausruf nieder: „Ich sage euch, daß seit Wild aufgehört hat zu singen (sich selber setzte er bekanntlich immer an die Spitze) Wien zum erstenmal in Ander wieder einen großen dramatischen Tenor bekommt."

Ander's Debüt als „Stradella" war ein Ereigniß, wie es selten in den Annalen eines Hoftheaters vorkommt. Ein dürftiger, junger Mann, der sich noch auf keiner Bühne versucht hatte, der weder von weit her kam, noch daheim auf der Leiter kleiner Nebenrollen emporgeklettert war – er erschien auf dem k. k. Hofoperntheater gleich in einer Hauptrolle als Träger einer neuen Oper. Der günstige Erfolg des Abends war ein entscheidender und Ander seither – durch 20 Jahre – der Liebling des Wiener Publicums. Seine nächsten Aufgaben bildeten gleichfalls lyrische Partien der deutschen Oper, ein Gebiet, auf welchem unser Sänger stets seine liebenswürdigsten Vorzüge entfaltet hat: Konrad in „Hans Heiling," Hugo in Spohr's „Faust," Nadori in „Jessonda," Ivanhoe in „Templer und Jüdin" u. s. w. Schon diese ersten Bühnenschöpfungen Ander's machten den wohlthuendsten Eindruck. Seine Stimme blendete nicht durch Energie oder Größe, gewann aber um so sicherer durch Schmelz und jugendliche Weichheit. Dies blühend schöne Organ, dem allerdings noch die methodische Schulung mangelte und das einen leisen Nasalbeiklang nie ganz verlor, behandelte der junge Sänger damals schon mit erstaunlicher Leichtigkeit und Freiheit. Dabei leuchtete sein dramatisches Talent, das sich in den folgenden Jahren noch zu ungleich größerer Bedeutung entwickelte, bereits in jenen ersten Rollen unverkennbar durch.

Mit der Höhe seiner Erfolge stieg auch Ander's Fleiß und Kunststreben. Als seine eigentlichen, jedenfalls bedeutendsten Lehrer dürfen wir wol die Hasselt und Wild ansehen, welche ihm beim Einstudiren der Partien unmittelbar an die Hand gingen. Außerdem hatte ein unberühmter Sänger von geringen Stimmmitteln, aber ungewöhnlicher Bildung, den größten

---

fristete, mit einer, sei es noch so geringen Gage, engagiren. Balocchino erwiderte, er bedürfe keines Tenoristen. Vergebens ließ ihn der Graf wiederholt ersuchen und bitten, er möchte dem jungen Mann nur die Gage eines Choristen zukommen lassen, um ihm seine Ausbildung zu erleichtern. Alles umsonst. – Balocchino, auf sein contractliches Recht gestützt, blieb unbeugsam und wollte endlich auch dem letzten Ersuchen sich nicht fügen, daß Ander eine zeitlang unentgeltlich im Chor mitwirkte, um sich einige Bühnenroutine zu verschaffen!

Einfluß auf Ander's Studien: der beim Kärntnerthor-Theater angestellte Tenorist Schiele, welcher täglich mit Ander übte und ihm förmliche Vorlesungen über dramatischen Gesang hielt. Mit gleichem Eifer arbeitete Ander an seiner ziemlich dürftigen allgemeinen Bildung. Er erzählte selbst in spätern Jahren lächelnd, wie er damals anstatt aller andern Hilfsbücher ein Conversations-Lexikon kaufte und es von Anfang an durchzulesen begann.

In seine vollste, reichste Blüthe trat Ander mit Meyerbeer's „Propheten". Er hatte die anstrengende, aus den widerstrebendsten Elementen zusammengesetzte Rolle mit poetischem Geist gestaltet, in Spiel und Gesang meisterhaft durchgeführt. Sie war es, die ihm auch auf auswärtigen Bühnen große Erfolge und das unbestrittene Ansehen eines der ersten deutschen Sänger erwarb. Die Jahre 1850 bis 1853 bilden den Höhepunkt in Ander's Laufbahn. Jugend und Talent, Ruhm, Gold, Frauengunst – Alles sein Eigen! Sein Leben glich einer Blume, die sich auseinanderfaltet.

Ander's Stimme hatte noch nichts von ihrem jugendlichen Schmelz und Wohllaut eingebüßt und war an Kraft und Ausdauer gewachsen. Der Zug edler, ritterlicher Männlichkeit bildete sich immer schöner und bestimmter aus; selbst in den zartesten lyrischen Partien, wie Nadori, Tamino, Gennaro, Arthur, verfiel er nicht in spielende Weichlichkeit. Seine poetischen Schöpfungen breiteten sich nun in reichem Kranz um den „Propheten" aus: Raoul in den „Hugenotten," Arnold im „Tell," Edgar in der „Lucia von Lammermoor," Adolar in „Euryanthe". Sie zählen zu unsern schönsten Erinnerungen. Der ganze Zauber von Ander's Persönlichkeit war darüber gebreitet und nahm jeden Hörer willenlos gefangen. Zum erstenmal erlebten wir in den gedachten Rollen mehr als die blos musikalische Ausfüllung der Partie, Gestalten von hinreißender Lebenswahrheit standen vor uns, wir liebten und haßten, verzweifelten und jubelten mit ihnen. Man denke an Raoul's Eintreten bei Valentine und das erschütternde Liebesduett, an die geheimnißtrunkene süße Beklommenheit Nadori's, an Edgar's Fluch und vor Allem an das große Terzett in „Wilhelm Tell". Noch nie haben wir so unmittelbar das tiefste Gefühl der Seele aussingen hören. Der Ton war hier unendlich mehr, als das kunstreiche, wohlgeschulte Instrument des Musikers, er war der durchsichtige Leib der edelsten Empfindung. Wir haben in diesen Rollen siegreichere Organe und geschultere Gesangskünstler gehört, aber einer so freien, harmonischen, aus sich selbst hervorblühenden Leistung begegnen wir kaum wieder.

Es lag etwas Räthselhaftes in Ander's Gewalt über das Publicum. Weder seine Stimme, noch weniger deren technische Ausbildung waren von

ungewöhnlichem Glanz, es sangen neben ihm deutsche und italienische Sänger, die ihn in beiden Stücken entschieden überragten. Und dennoch wußte Ander in einer Weise zu rühren und zu fesseln, wie es keinem seiner Rivalen in Wien gelang. Das Seelenhafte im Klang seiner Stimme, stets ausströmend in edlem, schönem Ausdruck und überall getragen von echt dramatischem, lebenswahrem Spiel, erklärt diese Gewalt.

Ander's schauspielerische Begabung verlieh ihm ein außerordentliches Uebergewicht über die meisten seiner Rivalen und Collegen. Er war als Darsteller so wenig wie als Sänger der Mann der überraschenden, schlaghaften Effecte, der ausgeklügelten Pointen, der raffinirten Contraste; sein Spiel lebte, ohne zu falscher Selbstständigkeit sich vorzudrängen, in charaktervoller, harmonischer Einheit mit und in dem Gesang. Stets war es ein wirklicher Charakter, den er mit sicherem Blick erfaßte und in fein gezeichnetem Fortschritt entwickelte.

Ander nahm es sehr ernst mit dem dramatischen Theil seiner Aufgaben, über die Geschichte Johann's von Leyden und anderer Bühnenhelden war er informirt wie der beste Historiker. Das Entscheidende in Ander's Leistungen blieb aber stets das Harmonische, Edle des Gesammteindrucks, die quellende Empfindung und Liebenswürdigkeit, die ihn nie und nirgends verließ, die jede Vorstellung, in der er mitgewirkt, sofort adelte und ihn ganz eigentlich als den Poeten unter unsern Sängern hingestellt hat.

Im Jahre 1853 traf Ander's Gesundheit der erste Stoß: ein durch allzugroße Anstrengung und Aufregung hervorgerufener Blutsturz. Eine berühmte medicinische Autorität in Wien, deren Todesurtheile zum Glück nicht immer tödtlich sind, machte für alle Zukunft das Kreuz über Ander's Stimme. Demungeachtet trat Ander nach mehrmonatlicher Krankheit unter unendlichem Jubel als Lyonel in der „Martha" wieder auf. Der „Markt zu Richmond" war vom Publicum in einen förmlichen Blumenmarkt verwandelt, und das Tischchen, an dem Ander mit Staudigl saß, bog sich unter der Last von Kränzen und Blumensträußen. Ander's Stimme hatte in der mittleren und tiefen Lage kaum gelitten, nur die Höhe zeigte nicht mehr ganz die frühere Kraft und Leichtigkeit, eine Einbuße, die im Laufe der folgenden Jahre noch merklicher hervortrat. Die zweite Hälfte der Fünfziger-Jahre zierten noch eine Reihe der schönsten Leistungen Ander's. Ja eine seiner berühmtesten und bedeutendsten Gestalten fällt in diese Zeit: Wagner's „Lohengrin," eine Leistung, die für die glänzende Aufnahme der Oper entscheidend war und in gewissem Sinn Ander's „Propheten"-Ruhm in einer schönen Nachblüthe wiederholte. Von da an wurden leider die Unterbrechungen von Ander's Thätigkeit häufiger und länger. Er sang

in der Saison 1859–60 nur 37mal, in der Saison 1861–62 nur 40mal, in der folgenden 1863–64 nur 41mal, während sonst die Zahl seiner Spielabende jährlich 75 bis 80 und darüber betrug. Die Theater-Direction gewährte dem Leidenden alle nur mögliche Rücksicht. Wenn dann Ander nach längerer Schonung wieder zum erstenmal auftrat (als Pylades, als Florestan, zuletzt als Arnold), so war des Jubels kein Ende, und niemals wird er an dem Benehmen des Wiener Publicums wahrgenommen haben, daß die Zeit seiner Blüthe hinter ihm lag. „Der Ander ohne Stimme ist uns noch immer lieber als die Anderen mit Stimme,“ lautete ein Wort, das man bis in die allerletzte Zeit hundertfältig im Publicum hören und in den Tagesblättern lesen konnte. In den letzten Jahren brachte Ander noch an neuen Rollen: „Tannhäuser,“ den Herzog in „Rigoletto“ (1860), Janko, in den „Kindern der Haide“ (1861), „Faust“ von Gounod (1862), endlich den Franz Baldung in den „Rhein-Nixen“ (1864), die letzte und wohl undankbarste seiner Rollen. Zu Anfang des laufenden Jahres schien Ander leidlich gekräftigt, nach Ablauf der Sommerferien fühlte er sich aber unfähig, zu singen, und mußte seinen Urlaub immer von neuem verlängern lassen. Seine Stimme war ihm nicht mehr zu Willen und sein Nervenleben so aufgeregt, daß ihn vor jedem Auftreten ein heftiges Fieber schüttelte. Mehrmals geschah es, daß Ander, völlig angekleidet, im entscheidenden Moment nicht vor die Lampen treten wollte und der Regisseur ihn förmlich auf die Scene hinausführen mußte. Sein Zustand beschäftigte ihn auf das peinlichste, jede Viertelstunde trat er ans Clavier und probirte seine Stimme. Oft suchte er sich selbsttäuschend Muth zu machen, und wir hörten ihn in der letzten Zeit gar häufig versichern, er fühle sich besser bei Stimme, als je zuvor.

Die böse, nicht ruhende Ueberzeugung vom Gegentheil kam dann nur umso heftiger in ihm zu Worte. Gegen seinen Freund und Schwager E. Ranzoni (dem wir manche dieser Mittheilungen verdanken) äußerte er wörtlich: „Ich verstehe mich selbst nicht mehr. Sonst trat ich stets mit Begeisterung auf die Bühne, jetzt bin ich empfindungslos, und die Kunst ist mir nur mehr Geschäft. Meine Nerven sind krank und deshalb werde ich nicht lange mehr singen.“ Daß er aber nicht leben könne, ohne zu singen, fühlte Ander klar und äußerte es mehr als einmal. Ranzoni sah den traurigen Ausgang unabwendbar und prophezeite ihn mit dem treffenden Worte: Wenn dies Gefäß zu klingen aufhört, zerspringt es. Die tiefe Verstimmung, die Ander's näheren Freunde seit zwei Jahren an ihm bemerkten, war nicht blos durch physische Störungen veranlaßt, sondern ebensosehr durch anhaltende Gemüthsaufregungen, welche mit der Kunst nichts zu schaffen hatten. In diesen letzten zwei Jahren seines Lebens hat Ander

kein Buch mehr gelesen und kein Bild mehr gemalt – Beschäftigungen, welche früher einen großen Theil seiner Zeit in Anspruch genommen. Die Wände seiner Zimmer hingen voll von seinen Oelgemälden, meist Landschaften, welche bei ziemlich incorrecter Zeichnung doch ein sehr glückliches Auge für Farben-Effecte verriethen.

Ander's trauriger Ausgang ist unsern Lesern in nur zu lebhafter Erinnerung. Nach seinem unglücklichen letzten Auftreten, auf welchem er mit Gewalt bestand, wurde Ander nach der Wasserheilanstalt Wartenberg in Böhmen gebracht. Sein Zustand erwies sich bald als hoffnungslos, grauenhafte Nacht senkte sich auf sein Bewußtsein und der rasche Tod hat ihn wenigstens vor dem traurigeren Los bewahrt, das Schicksal seines Freundes Staudigl zu theilen. Ander hatte sich im Jahre 1857 zu Braunschweig mit der ehemaligen Solotänzerin Barbara Heißler vermält; er hinterläßt neben dieser treuen, sorgsamen Lebensgefährtin einen Knaben, den die sprechendste Aehnlichkeit mit seinem Vater und ein ungewöhnlich früh entwickeltes musikalisches Talent den Eintritt ins Leben wol freundlich ebnen werden. Ander's bescheidenen wohlwollenden Charakter und feine gebildete Sitte brauchen wir kaum ausdrücklich zu rühmen – seine Liebenswürdigkeit war sprichwörtlich. Die Menschen alle, die heute die schneebedeckten Straßen entlang zu Ander's Leichenbegängniß eilen, ihm im Herzen zahllose Stunden der Freude, Rührung und Erhebung dankend, werden aus Einem Munde ihm jene Nachrede weihen, die am Ende der letzte ehrendste Erfolg unserer größten Rolle ist.

Lesarten *(WA Conc. II, 331–334 unter* **Alois Ander.***)*

1f.) **Alois Ander** … December.] **Alois Ander.** († 12. December 1864.)
3) *Ed. H.*] *entfällt*
8) bestürzend,] bestürzend;
25) „Männergesang-Verein“] „Männergesangverein“
26) *Fußnote*] *Fußnote entfällt*
41) daß] daß,
42) Spitze)] Spitze),
43) bekommt.“] bekommt“.
43f.) bekommt.“ *Absatz* Ander's] *ohne Absatz*
44) Debüt] Debut
45) dürftiger,] schüchterner,

53)	Heiling,“] Heiling“,
54)	„Faust,“] „Faust“,
54)	„Jessonda,“] „Jessonda“,
63f.)	durch. *Absatz* Mit] *ohne Absatz*
65)	wol] wohl
67f., 70–78)	Außerdem … hielt.] *entfällt*
82f.)	begann. *Absatz* In] *ohne Absatz*
97)	„Hugenotten,“ … „Tell,“] „Hugenotten“, … „Tell“,
98)	Lammermoor,“] Lammermoor“,
102)	Partie,] Partie;
120f.)	Gewalt. *Absatz* Ander’s] *ohne Absatz*
128f.)	entwickelte. *Absatz* Ander] *ohne Absatz*
135)	unsern] unseren
135)	hat.] hat. *Danach:* Als Concertsänger wählte Ander am liebsten Beethoven’s „Adelaide“, die er mit schwärmerischer Empfindung sang. *Weiter mit Absatz*
137)	und Aufregung] *entfällt*
148)	Fünfziger-Jahre] Fünfziger Jahre
150)	„Lohengrin,“] „Lohengrin“,
153–164)	Er … konnte.] *entfällt*
166f.)	in den] in Offenbach’s
178)	Stimme,] *ohne Komma*
178f.)	zuvor. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
180)	umso] um so
180–185)	Gegen … singen.“] *entfällt*
186–188)	Ranzoni … es.] Es war vorauszusehen, dies Gefäß werde zerspringen, wenn es nicht mehr klingt.
189)	näheren] nähere
198)	unsern Lesern] uns
204–209)	Ander … werden.] *entfällt*
209)	bescheidenen] bescheidenen,
210)	feine] feine,
215)	letzte] letzte,

Oesterreichische Wochenschrift 1864, S. 647–653

Neue Werke über Musik.

I.

1. „Die Symphonien Beethovens und anderer berühmter Meister.“ Mit Hinzuziehung der Urtheile geistreicher Männer analysirt und zum Verständnisse erläutert von F. L. S. v. D ü r e n b e r g. (Leipzig 1863, H. Matthes.)
2. „Die Hülfsmittel des musikalischen Effects“ Ein Hinweis für schaffende und ausübende Künstler von F. L. S c h u b e r t. (Leipzig 1863, H. Matthes.)

h. Unser bescheidenes Untfernehmen, die Leser der „Wochenschrift“ mit einigen Novitäten der musikalischen Litteratur bekannt zu machen, beginnt – wir müssen es bekennen – unter einem ungünstigen Stern. Was wir von den in der Ueberschrift benannten Werken zu sagen haben, dürfte den Lesern nicht allzu große Lust machen, näher damit bekannt zu werden. In der That stehen die beiden Arbeiten, die wir aus einer Partie musikalischer Novitäten zuerst herausgegriffen haben, auf einem Standpunkte schriftstellerischer Naivetät, der in unserer Zeit nicht mehr allzuhäufig ist. Denn ein Hauptcharakterzug dieser Zeit ist es ja, eine gewisse allgemeine Bildung durch tausend Canäle so rasch zu verbreiten, daß man ihr eigentlich kaum mehr ausweichen kann. Diese allgemeine Bildung äußert sich dann im Fachschriftsteller wenigstens als richtige Unterscheidungskraft dafür, was zu sagen wesentlich oder überflüssig ist, und als ausreichende Sprachgewandtheit, das zu Sagende correct auszudrücken. Wer aber die Bücher von D ü r e n b e r g und L. S c h u b e r t durchliest, der wird sich am Schlusse vergeblich fragen, was diese Herren dem Publicum eigentlich zu sagen hatten und welchem Bedürfniß Autor und Verleger damit möglicherweise abhelfen wollten?

Ueber B e e t h o v e n s S y m p h o n i e n muß man heutzutage entweder gar nichts, oder etwas Erhebliches sagen. Wer mit einem eigenen Buch darüber auftritt, von dem erwarten wir, daß er in Analyse und Beleuchtung des rein Musicalischen, in ästhetischer Beurtheilung und historischer Kenntniß, oder doch wenigstens in e i n e r dieser drei Richtungen Neues und Bedeutendes vorzutragen habe. Bei dem vorhandenen Reichthume an geistreichen und gründlichen Aufsätzen über diesen Höhenpunkt der gesammten Instru-

mentalmusik ist es ein schweres und verantwortliches Unternehmen, ein neues Buch dieses Inhalts in die Welt zu schicken. Herr von Dürenberg scheint in der That gefühlt zu haben, daß er aus eigenen Mitteln eine solche Aufgabe nicht zu bestreiten vermöge, – er fügt seinen Analysen stets die „Urtheile geistreicher Männer" bei – d. h. die bekannten Aufsätze von Berlioz, R. Wagner u. A. Dies thut er so unbefangen, daß er gar nicht merkt, wie diese Urtheile den seinigen mitunter vollständig den Garaus machen.

Ein bestimmtes ästhetisches Princip, ein consequent durchgeführter leitender Gedanke, welcher als ideelles Band diese einzelnen Kritiken verbände, fehlt gänzlich. Eine Charakteristik der Beethoven'schen Instrumentalmusik überhaupt und ihres Verhältnisses zu Vorläufern und Nachfolgern ist kaum versucht. Der Verfasser beginnt jede seine Kritiken mit wenigen allgemeinen Worten, giebt dann eine technisch-musikalische Analyse und fügt die Urtheile der „geistreichen Männer" *in extenso* bei. Die musikalischen Analysen, wie sie Herr v. Dürenberg giebt, sind eigentlich ein bloßes Abschreiben der ihm vorliegenden Partitur. Von einem Eindringen in den Geist der Technik (wie wir es in den analogen Arbeiten von Marx, Berlioz, Lenz u. A. finden) ist nirgends eine Spur. Was solch bloßes Nacherzählen von Musikstücken nützen soll, begreifen wir nicht; der Leser mag nach der nächstbesten Probe urtheilen, z. B. gleich nach der Analyse von Beethovens erster Symphonie: „Nach dem Hauptthema des Allegro werden die vier ersten Takte von den Streichinstrumenten ausgeführt, bei deren Beendigung die Holzinstrumente einen Uebergang in ganzen Taktnoten machen, um das Thema von der Secunde aus in *D* eintreten zu lassen. Dieses Hauptmotiv hat in seinem Charakter etwas Trotziges, was durch den Uebergang der Blasinstrumente gemildert wird, gleichsam als wenn der Eigensinn eines Knaben durch Zureden der Mutter besänftigt werden sollte. Hierauf erfolgt ein stärkeres Aufbrausen, das beim Eintritt des Fortissimo förmlich zur Geltung kommt, ohne jedoch diesem den Ausdruck des Zornes zu geben, und ein unverdorbenes Gemüth in seiner Klarheit zeigt. Mit Beibehaltung der Hauptfigur geht nun die Modulation in natürlicher Weise vor sich und das zweite Hauptthema tritt in der Dominante ein. Das darauf folgende Forte zeigt ein freudig erregtes Gemüth. Violoncell und Contrabaß ergreifen die frühere Phrase der Blasinstrumente, die ungehindert fortgeführt wird, obgleich die Hoboe mit einer neuen Nebenmelodie hinzutritt, bis das eintretende Forte mit dem Thema sehr geschickt mit den früheren Motiven sich vermischt, den Schluß des ersten Theiles herbeiführt und die Blasinstrumente die Wiederholung des ersten Theiles einleiten." (S. 5.) Genau in dieser Manier geht es durch das ganze Buch fort. Man braucht

nicht viel mehr Zeit, den ersten Theil dieses *C-dur*-Allegros durchzuspielen, als Herrn v. Dürenbergs Beschreibung zu lesen, welche doch am Ende nichts anderes sagt, als daß das Gras grün ist.

„Das Andante der zweiten Symphonie“, sagt uns der Verfasser, „zeigt in seinem Charakter ein zartfühlendes Gemüth, man möchte sagen mehr religiöses Gemüth unverdorben, das nicht durch Pfaffendunst zur Scheinheiligkeit herabgesunken ist!“ (S. 13.) Herr v. Dürenberg klagt, daß man die zweite Symphonie „an den bestaubten Ort legt, wo die erste liegt“. Liegt die erste Symphonie an einem bestimmten „bestaubten Ort“? – Von der „Eroica“ heißt es, „man muthmaße“, daß sie die Darstellung eines wirklichen Heldenlebens sei. Hat der Verfasser nie etwas von ihrer – nicht „muthmaßlichen“ sondern authentischen – Beziehung auf „Bonaparte“ gehört? Vom Finale der vierten Symphonie sagt Herr v. Dürenberg „es ist voller Geist und Leben, worin nicht selten auch Ausbrüche wunderlicher Launen zum Vorschein kommen und der poetische Humor Beethovens spielt eine nicht unbedeutende Rolle“. Man sieht, Herr v. Dürenberg behandelt Beethoven im Allgemeinen recht freundlich. In dem ersten Satze der *C-moll*-Symphonie erkennt der Verfasser die vollkommene Bestätigung des Sprüchworts: „ Er macht aus einer Mücke einen Elephanten“.

Nachdem Herr v. Dürenberg Berlioz’ geistvolle Beethoven-Aufsätze vollständig abgeschrieben, glaubt er doch seine kritische Unabhängigkeit durch verschiedene eingeschaltete Frage- und Ausrufungszeichen, endlich sogar durch die ironische Bemerkung (S. 44) „Was nicht ein Franzose alles herausdüfteln kann!“ documentiren zu sollen. Sich in diesem Punkt zu überheben, hatte Herr v. Dürenberg eben nicht noth. Er weiß z. B. bei der Pastoralsymphonie (S. 52), daß in das „Lustige Beisammensein der Landleute“ sich „wahrscheinlich auch Städter gemischt haben“, ja in dem Allegretto der *A-dur*-Symphonie erblickt er sogar „eine in Liebesträumerei versunkene schöne Odaliske, deren Hoffnungen zu Grabe getragen wurden!“ Was nicht „ein Franzose alles“ u. s. w.! An der achten Symphonie lobt der Verfasser, sie habe „in mehrfacher Hinsicht höchst originelle Züge bezüglich seiner Melodie, Harmonie und seines Rhythmus, ebenso seiner Instrumentation“ – ein Urtheil das recht wohlwollend, aber etwas ungrammatikalisch lautet. Von dem genialen Allegretto dieser Symphonie im Zweiviertelaktakte, sagt der Verfasser: „Dieser zweite Satz hat für Viele ein besonderes Interesse seiner Eigenthümlichkeit halber. Er gleicht einer Feier eines frohen Ereignisses in einem

ausgewählten Cirkel, wo außer der Heiterkeit und dem Frohsinn die Grazie und die Anmuth unverkennbar eine nicht unbedeutende Rolle spielen." Auch recht wohlwollend!

Rücksichtlich der neunten Symphonie behilft sich der Verfasser fast vollständig mit Anleihen bei den „geistreichen Männern", was ihn aber nicht abhält den undankbaren Ausspruch zu thun, Berlioz scheine „den inneren Zusammenhang der neunten Symphonie nicht zu ahnen". Guter Herr v. Dürenberg!

Es folgen, im selben Geist und Stil gehalten, Kritiken einiger Symphonien von Haydn, Mozart, Spohr, Mendelssohn, Gade und Schumann. Von Spohrs altersschwacher Doppelsymphonie („Irdisches und Göttliches") sagt der Verfasser: „So viel steht fest, daß über diese Symphonie ein großer Zauber ausgegossen ist; und eine Reinheit und Verklärtheit findet man nicht so leicht wo anders. Den Zauber des Colorits zu erhöhen, kam freilich dem Componisten zu statten, da er sich zwei Orchester zu seiner Verfügung stellte, und das ist auch eine von den Ideen, auf die nicht jeder fällt, oder, fällt er darauf, sie fahren läßt aus Gründen". (S. 148.) Daß in Gade's *C-moll*-Symphonie das Scherzo einem Tanze ähnelt, „den die Wilden bei Mondenschein um ihre zu schlachtenden Feinde beginnen", müssen wir dem Verfasser aufs Wort glauben, da wir selbst niemals einer solchen Unterhaltung beigewohnt haben. Die Kritik über Schumanns *C-dur*-Symphonie leiten folgende Worte ein, die einzigen, die der Verfasser überhaupt Schumanns künstlerischer Persönlichkeit und Bedeutung widmet: „Da diese Symphonie in die Periode fällt, nachdem des Tondichters körperliches und geistiges Befinden eine krankhafte Erregtheit hervorrief, welche sich in krankhaften Sinnestäuschungen äußerte, jedoch durch Bäder beseitigt wurde, so glaubte das größere musikalische Publicum darin einen Grund gefunden zu haben, warum man über die Bedeutung dieses Tonwerkes nicht recht klar werden konnte". Wir glauben von dem Befinden des Herrn v. Dürenberg, daß es „durch Bäder" keine wesentliche Veränderung erfahren dürfte.

Die zweite im Matthes'schen Verlag erschienene Novität hat uns schon durch ihren Titel stutzig gemacht. Wie will man den „musikalischen Effect" systematisch lehren? Der echte Effect ist doch nichts Allgemeines, Feststehendes, sondern eben die geistreiche Anwendung, die ein Componist an rechter Stelle von den musikalischen Gesetzen überhaupt macht. Diese oder jene Wendung ist ein „Effect" gerade an dieser bestimmten Stelle, in diesem bestimmten Zusammenhang, anderwärts ist sie es

nicht. Ein Lehrbuch des „musikalischen Effects“ *quand même* können wir uns nicht denken. Allenfalls das begreifen wir, daß ein in bestimmtem Fache viel erfahrener, geistreicher Componist uns seine persönlichen Wahrnehmungen darüber mittheilt und über manche Details Aufschlüsse giebt, die nur das praktische Leben, nicht die Theorie gewähren kann. So wäre es von großem Nutzen, wenn Operncomponisten wie Meyerbeer und Wagner uns speciell über die theatralischen Bedingungen einer wirksamen Opernmusik, wenn Virtuosen wie Lißt oder Joachim uns über noch unausgebeutete Seiten der Technik ihres Instrumentes persönlich Erprobtes mittheilten. Ueber die Kunst der Instrumentirung, welche den Begriff des „Effectes“ am meisten zuläßt, hat bekanntlich einer der größten Orchesterkünstler, Berlioz, derlei werthvolle Beobachtungen veröffentlicht.

Solche Fingerzeige, sollen sie wirklich nutzbringend sein, werden sich auf rein Technisches und zwar in so engen Grenzen als möglich beschränken. Sie werden specielle Beobachtungen über Thatsachen der Praxis bringen, von denen die theoretischen Handbücher nichts oder nur Unvollständiges wissen.

In Herrn F. L. Schuberts Werk vom „musikalischen Effect“ hofften wir mindestens eine Reihe solcher praktischer, rein technischer Erfahrungssätze zu finden; ein Buch, dem man als Motto Hamlets Worte vorsetzen könnte: „Es giebt Dinge im Himmel und auf Erden, von denen Eu're Schulweisheit sich nichts träumen läßt“. In Wirklichkeit ist aber das Buch von L. Schubert eine confuse Sammlung aller möglichen musikalischen Disciplinen, – Harmonielehre, Melodik, Formenlehre, Instrumentirung, Geschichte, Aesthetik und noch einiges Andere. Alles was der Verfasser über diese Dinge sagt, ist zuviel und zu wenig. Zu wenig für solche Leser, die erst aus diesem Buch Musik lernen wollen, zuviel für solche, die bereits als angehende oder fertige Componisten es zu Rathe ziehen. Und für Letztere schien es der Verfasser doch selbst zu bestimmen, da er in der Einleitung hervorhebt, es seien „natürlich“ die „nöthigsten Kenntnisse in der musikalischen Theorie vorausgesetzt“. (S. 5.) Wozu dann dem Leser, der besondere Geheimnisse des „musikalischen Effectes“ zu erfahren hofft, ausführlich (und meist in recht mißlungenen Definitionen) erklären, was „Melodie“, „Harmonie“ und „Rhythmus“ sei, was man unter „Variationen“ verstehe, wie viel Sätze eine „Symphonie“ bilden u. s. w.! Sogar was überhaupt Musik sei, wird in der Einleitung untersucht und durch Definitionen – von Oken und Abraham a Santa Clara (!) erhärtet.

Am ungenügendsten ist alles Historische und Aesthetische. Was der Verfasser eigentlich unter „musikalischem Effect“ verstehe, und wie er dies

Thema seiner Untersuchung sich abgrenze, sagt er uns nicht. Er versichert nur, „der Effect in der Musik erstreckt sich nicht nur auf gebildete und ungebildete Nationen, sondern sogar auf die Thierwelt“. Der Hauptsatz seiner Lehre von der Melodie lautet: „Der Effect, den ein Tonstück von kleinerem oder größerem Umfange zu erringen im Stande ist, beruht zum großen Theil in der Melodie“. Was soll ein Componist mit so nichtssagend allgemeinen Sätzen anfangen? Was soll er vollends zu der unglaublichen Behauptung des Verfassers sagen „es könne aus der chromatischen Tonleiter keine Melodie gebaut werden, da ihre Tonfolge nur aus halben Tönen besteht“. (S. 7.) Ueber die einfachsten Begriffe ist der Verfasser mitunter im Unklaren: „Man versteht unter einer wirklichen Melodie im engern Sinn einen Gesang, und sagt daher statt Lied: Melodie, Weise“ (S. 7). Die Begriffe „Melodie“ und „Motiv“ zu verwechseln, überläßt der Verfasser dem Belieben eines jeden Einzelnen; bei dieser Gelegenheit erfahren wir, daß ein Motiv auch aus „einer Note“ bestehen könne. (S. 8.) Weiter lehrt der Verfasser „es kann von jedem Tonstück gesagt werden, es hat Melodie, welche jedoch nicht jedem gefällt, ihn nicht anspricht, obgleich sie ihre richtigen Eigenschaften hat“. (S. 8.) Man sieht, der Stil des Herrn Schubert hat auch seine „Effecte“, wenngleich keine musikalischen.

Das Verhältniß zwischen Text und Musik erschöpft der Verfasser mit der Anweisung: „Der Liedercomponist hat mit Umsicht und Geschmack seine Dichtungen zu wählen, denn nur eine schöne Dichtung ist im Stande, die Begeisterung des Componisten hervorzurufen, und nur aus einem reifen Samenkorn kann eine schöne Blume entsprießen“. (S. 9.) Und aus solchen Gemeinplätzen soll ein Componist „musikalischen Effect“ lernen. Natürlich führt der Verfasser als Beleg obigen Ausspruches eine Menge „unvergeßlicher“ Liedercomponisten an, die zum Theile die jämmerlichsten Texte in Musik gesetzt haben.

Im Punkte der Harmonisirung wird der Leser des Schubert'schen Buches auch nicht viel weiser werden als in der Melodik. „Der verminderte Septimenaccord (heißt es Seite 13) ist in älterer und neuerer Zeit zu schauerlichen Effecten benützt worden, besonders in Tonmalereien bei Gewitterscenen und schauererregendem Gespensterspuck. Der denkende Componist wird bald finden, wozu er sich eignet (nämlich der Accord, nicht der Componist) und ihn auch bei besonderen Leidenschaften und Empfindungen, Melancholie, Schmerz, Trauer, wenn auch nur vorübergehend und nicht zu oft, verwenden, jedoch in solchen Scenen, wo er unbedingt nicht hingehört (nämlich der Accord, nicht der Componist), wie es

neuerdings geschehen in einer Composition von Goethe's „Gretchen" bei den Worten „sein Händedruck und ach sein Kuß", verdirbt er jeden Effect. Nun weiß man doch wie man es machen soll. – In Herrn Schuberts Lehre vom Rhythmus herrscht die lieblichste Ungebundenheit. „In der österreichischen Volksmelodie von Haydn" erklärt der Verfasser S. 24, „fällt das Ende einer Rhythme (was ist das „eine Rhythme"?) auf die Hälfte eines Taktes aller zwei Takte, da der Auftakt eine halbe Taktnote oder zwei Viertel beträgt und daher der letzte Takt des Liedes nur aus einer halben Taktnote besteht, da der Auftakt zu dem letzten Takte gezählt wird". Kann man Deutliches undeutlicher ausdrücken? – Von der Tanzmusik lehrt der Verfasser (S. 27): „Um in der Tanzmusik Effect zu machen, hat die Melodie nur die Aufgabe, die Lust zum Tanzen hervorzurufen und durch einschmeichelnde, leicht faßliche Melodieen dem Ohre zu **schmeicheln**". Wir dächten, um solche Wahrheiten an Mann zu bringen, brauchte man kein Buch zu schreiben.

Von der Unklarheit, in welcher der Verfasser sich über die wichtigsten Fragen befindet, ohne es zu ahnen, bietet das Capitel von der „Charakteristik der Tonarten" die hübschesten Beispiele. Er sagt (S. 30): „Da die Stimmung der Instrumente nach und nach in die Höhe geschraubt worden ist, und dies seit Mozarts Zeit einen halben Ton betragen mag, so kann an eine Charakteristik der verschiedenen Tonarten nicht gedacht werden, da der Charakter eines Tonstückes von seinem inneren Wesen und seiner Satzweise und nicht von der Tonart abhängt". Allein schon drei Seiten später (S. 34) hat der Verfasser diese seine Ueberzeugung gänzlich vergessen und predigt in einer Reihe von Beispielen das gerade Gegentheil. „Konnte wohl Don Juan seine sinnliche Liebe zur Zerline in dem Duett „Gieb mir die Hand mein Leben" anders zu verstehen geben, als in dem zärtlichen *A-dur*? Warum geht die Scene am Bache in Beethovens Pastoralsymphonie in *B-dur*?" etc.

Der Verfasser übergeht zur Lehre von der musikalischen Form (S. 38): „Die musikalische Form eines Tonstückes umfaßt den ganzen Umfang eines Satzes und ist der symmetrisch geordnete Theil seines Organismus, nach der Darstellung einer künstlerischen Idee, welche die Erfindungsgabe des Componisten in Noten aufzeichnet". Nun soll jemand noch fragen, was musikalische Form ist! – Als „meisterhafte Schöpfungen" im Fach der „Phantasie" werden Bachs chromatische, Mozarts *C-moll*-Phantasie und Beethovens *Cis-moll*-Sonate in einer Reihe mit Thalbergs und Lißts Opernphantasien „über Motive von Rossini und Verdi" aufgeführt. Als Meister im Oratorium nennt der

Verfasser Händel, Haydn, Fr. Schneider, Mendelssohn u. A. „J. S. Bachs Passionsmusik“ fügt er hinzu, „ist ebenfalls zu den berühmten Oratorien zu zählen“. (S. 64.) Wozu sich übrigens Herr Schubert mit seinen Unterweisungen in der „Form“ so sehr abmüht, ist schwer begreiflich, da er doch schließlich (S. 57) versichert: „Es kommt nur auf den Inhalt an, den eine Form in sich birgt. Der Tadel eines Tonstückes (?) trifft nicht die Form, sondern den Inhalt.“

Der Leser wird nach weiteren Proben der Schubert'schen „Effectlehre“ kaum Verlangen tragen. Wir würden die gründliche Confusion und Mangelhaftigkeit des theoretischen Theils zwar nicht entschuldigen, aber doch geduldiger hinnehmen, wenn der Verfasser dem angehenden Componisten wenigstens nebenbei eine Anzahl werthvoller Winke rein praktischer Natur mitgetheilt hätte. Er findet jedoch in Herrn Schuberts Buch nichts, gar nichts, was er nicht gründlicher gedacht und besser ausgedrückt in jedem Handbuch der Compositionslehre anträfe. Wenn irgend ein Componist uns auch nur Einen geistreichen und neuen „Effect“ vorweist, den er aus Herrn Schuberts Buch gelernt hat, so wollen wir dem Verfasser Abbitte leisten. Bis dahin aber zählen wir Herrn Schuberts wie Herrn v. Dürenbergs Buch zu jenen Publicationen, deren Eindruck auf den Leser sich in der verwunderten Frage zusammenfaßt: wie doch heutzutage so etwas konnte geschrieben und verlegt werden?

Oesterreichische Wochenschrift 1864, S. 725–729

Neue Werke über Musik und Theater.

II.

1. „Denkwürdigkeiten der churfürstl. und königl. Hofmusik zu Dresden im 18. und 19. Jahrhundert.“ Nach geheimen Papieren und Mittheilungen von Heinrich Mannstein. (Leipzig 1863, H. Matthes.)
2. „Zur Geschichte des Theaters und der Musik in Leipzig.“ Von Dr. E. Kneschke.
   (Leipzig 1864, Fr. Fleischer.)

Ed. H. Die erste dieser beiden Schriften ist, trotz ihres prunkenden Titels, von sehr unerheblichem Inhalt. Der Verfasser, ein Schüler des im Jahre 1845 zu Dresden verstorbenen würdigen Gesanglehrers Johannes

Miksch, fühlte offenbar das Bedürfniß, seinem Meister ein litterarisches Denkmal zu setzen und nicht viel mehr als eben ein Denkmal für Miksch sind die vorliegenden „Denkwürdigkeiten". Der Verfasser hätte unseres Erachtens besser gethan, sein Büchlein zu einer wirklichen „Biographie Mikschs" zu vervollständigen und es so zu nennen.

Es schwebten ihm aber viel größere Zwecke vor Augen, wenn auch in etwas nebelhaften Umrissen. Herr Mannstein will, der Vorrede zufolge, nichts Geringeres, als der in der Musik „drohenden Begriffsverwirrung entgegenarbeiten". Und hiezu erschien ihm die Form der Monographie am passendsten, „jene Art von Flugschriften, welche ohne streng didaktische Form, in reizender Ungebundenheit ihren Gegenstand besprechen, aber mit Einsicht, Beredsamkeit und Enthusiasmus geschrieben, ihren Zweck nie verfehlen."

Miksch erscheint ihm als eigentlicher „Brennpunkt des Ganzen", doch will Herr Mannstein „keine ausführliche Lebensbeschreibung, sondern nur correct und geistreich gezeichnete Umrisse dazu liefern".

Diese Umrisse sollen auch „das Lehrsystem der vollkommensten Gesangschule und tiefsinniges Philosophiren über Entstehung und Wesen des Gesangs enthalten" (S. 4). Man sieht, der Verfasser ist nicht blöde und verspricht lieber etwas mehr, als weniger.

Er beginnt mit der Biographie von Johannes Miksch, der (1765 zu Georgenstadt in Böhmen geboren) als armer Knabe nach Dresden in das katholische Kapellknabeninstitut kam. Miksch und seine kleinen Collegen lebten bei den geistlichen Herren. Sie „besorgten die kleinen Dienste der Priester, deren jeder Junggeselle ja eine bedeutende Anzahl hat" (S. 8. – Es ist jedenfalls etwas Neues, daß jeder Junggeselle eine bedeutende Anzahl Priester hat). Ganz bedeutungslose Anekdoten und Alltäglichkeiten werden uns nun mit breitester Redseligkeit erzählt. Sechs Seiten füllt die Erzählung des sehr uninteressanten Ereignisses, wie „Hänselchen" (Miksch) zum ersten Male „ein Spielchen mitmachte" und sein Geldchen verlor. Miksch beginnt, sich als Kapellsänger bemerkbar zu machen, einige bekannte Tonkünstler (von denen wir aber nichts Neues erfahren) gruppiren sich um ihn, Naumann, Schuster u. A. Wenn der Verfasser bitter über die Vernachlässigung dieser „großen deutschen Meister" klagt, so wollen wir dies seiner Pietät anheimstellen, allein protestiren müssen wir gegen die Zumuthung, daß Naumanns und Schusters Compositionen heute noch „in den Theatern und Orchestern zu herrschen verdienen" (S. 34). Von den Sängern Caselli, Benelli, Sassaroli werden einige für die Musikgeschichte unerhebliche Anekdo-

ten mitgetheilt. Die Ausführlichkeit, mit der (S. 55 bis 61) ein Liebesabenteuer Sassaroli's erzählt wird, steht würdig neben der Erzählung des „Spielchens".

Nach einigen Hofanekdoten, politischen und musikalischen Excursen (letztere hauptsächlich gegen die „Verschwörung der sogenannten Zukunftsmusiker") geht der Verfasser zu Mikschs eigentlicher Thätigkeit als Gesangslehrer über. Er erzählt, wie die Sängerinnen Friederike Funk, Henriette Sonntag und Wilhelmine Schröder als junge Mädchen zu Miksch kamen und von ihm ausgebildet wurden. Die beiden letztgenannten Künstlerinnen waren es hauptsächlich, welche den Ruhm ihres Meisters weit verbreitet haben. In wie fern das enthusiastische Lob begründet sei, das der Verfasser dem Componisten Miksch wiederholt spendet, können wir nicht beurtheilen, da uns niemals eine Note von ihm zu Gesichte gekommen ist. Etwas interessanter als die bisher aufgetischten Anekdoten sind einige Mittheilungen (S. 82) über C. M. Webers Eintreffen in Dresden und dessen Verhältniß zu seinem italienischen Collegen Morlacchi. Von der Art und Weise wie Miksch Gesangunterricht ertheilte (namentlich der Schröder) giebt der Verfasser einige anziehende Proben, leider gehört das Wirken eines Gesangslehrers wie das des Schauspielers zu jenen Thätigkeiten, die sich äußerst schwer aus Beschreibungen erkennen lassen. Wer dem Unterricht eines Gesangslehrers nicht selbst beigewohnt, der vermag dessen Tüchtigkeit nur aus dem, was seine Schüler leisten, zu erkennen. Und bei diesen wieder ist es unendlich verschieden und überaus schwer entscheidbar, wie viel sie ihrem Meister, wie viel sich selbst verdanken. Die trefflichen Sänger, welche Miksch gebildet, sprechen jedenfalls für die Tüchtigkeit seiner Methode, für die Aufmerksamkeit und Sorgfalt seines Unterweisens. Er scheint dabei ganz praktisch zu Werke gegangen zu sein, mit ästhetischen Schwärmereien, wie die „Blicke in die Welt des Gesanges", welche Herr Mannstein am Schlusse seiner Broschüre zum Besten giebt, dürfte Miksch kaum so weit gekommen sein.

Ein Buch von ganz anderem Kaliber und ungleich höherem Werthe ist Dr. Kneschke's „Geschichte des Theaters und der Musik in Leipzig". Mit Fleiß und Liebe zusammengestellt, in gebildetem, bescheidenem Tone vorgetragen, liefert diese Monographie einen willkommenen Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte. Die dankbarsten Leser wird sie allerdings in Leipzig selbst und in den Reihen derjenigen finden, die irgendwie in künstlerischem Zusammenhang mit der Stadt gestanden. Denn der

von herzlichem Patriotismus erwärmte Verfasser nimmt in seine Geschichte manches auf, was einerseits nur für Leipziger von Interesse ist, andererseits vieles, was jeder halbwegs für Musik und Theater sich interessirende Leser längst weiß. Um gleich hier mit unseren Bedenken fertig zu werden, heben wir hervor, daß der Verfasser mit Biographieen viel zu freigiebig gewesen ist. Die vollständigen Biographieen von Sebastian Bach und A. Hiller, von Mendelssohn und Schumann u. s. w. wünscht doch kaum jemand in einer Theatergeschichte Leipzigs ausführlich wiedererzählt zu finden! Die wesentlichsten biographischen Daten, als Anmerkung unter den Text gedruckt, hätten genügt. Da nun der Verfasser sich obendrein nicht mit den Biographieen der hervorragendsten Meister begnügt, sondern das Leben eines jeden Künstlers, der durch irgend eine – sei es selbst sehr flüchtige – Thätigkeit mit Leipzig zusammenhängt, im Text erzählt, bekommt sein Buch etwas Ermüdendes. Der Zusammenhang wird zu sehr zerrissen, die Uebersicht dessen, was wirklich Geschichte, Entwickelung des Leipziger Theater- und Musikwesens ist, allzusehr erschwert. Wir machen diese Einwendung natürlich nur insofern, als es sich um bekannte, in jedem Handbuch oder Lexikon genau so zu findende Dinge handelt; locale Specialitäten hätten wir dagegen in noch reichlicherem Maße gewünscht. Ja wir hofften, daß der Verfasser uns über das Leben und Wirken Mendelssohns, Hillers, Schumanns, Lortzings u. s. w. weit mehr Neues und Eigenthümliches werde zu erzählen wissen, als es in Wirklichkeit der Fall ist.

Das Buch von Kneschke zerfällt in zwei Abtheilungen, deren erste dem Theater, deren zweite den Musikzuständen Leipzigs gewidmet ist. Sowohl durch seine theatralischen als durch seine musikalischen Leistungen hängt Leipzig vielfach und bedeutsam mit der Geschichte der deutschen Kunst überhaupt zusammen; das sächsische „Klein-Paris“ hat nach beiden Richtungen Glanzperioden aufzuweisen, in welchen seine Leistungen die mancher großen Residenzstadt überflügelten.

Die Anfänge des Schauspielwesens in Leipzig beginnen, wie überall, mit den „wandernden Truppen“. Die berühmteste dieser Schauspieltruppen, Magister Veltheims Gesellschaft, mit welcher gewissermaßen die deutsche Theatergeschichte überhaupt anhebt, nahm von Leipzig ihren Ausgang. Auch ein bescheidenes Opernhaus „auf dem Brühl“ finden wir schon 1693, in welchem der kurfürstlich sächsische Capellmeister Strungk aus Dresden (nach ihm Sartorio) von Zeit zu Zeit „gewisse Operetten“ aufführte. Das folgende Capitel II. führt uns schon in bekannte

Regionen: Die Neuberin, Gottsched und Gellert (1724 bis 1750). Es folgt (3. Capitel) die Zeit des „sächsischen Hofkomödianten“ Gottfried Heinrich Koch. Das Koch'sche Theater im Quandtshof, 1753 nach Gottscheds Angabe ganz neu hergestellt, war das erste in Deutschland, dessen Zuschauerraum auf die jetzt allgemein gebräuchliche Weise im Halbkreis (nach dem Muster der alten Griechen und Römer, nicht länglich nach Art der Kirchen) erbaut wurde. Unter Koch begann das Aufblühen des deutschen Singspiels durch das Zusammenwirken von Weisse und A. Hiller. Die epochemachende erste Aufführung von Lessings Sara Sampson (1756) fällt in die Koch'sche Periode, ebenso der Leipziger Aufenthalt des jungen Goethe. Das 4. Capitel beginnt mit 1775 (Kochs Todesjahr) und erzählt die Schicksale des Theaters unter Seyler, Bondini und Seconda. „Das Repertoir der Leipziger Bühne im goldenen Zeitalter unserer Litteratur“ bildet den Inhalt des 5. Capitels. Die Daten der ersten Aufführungen von Schillers und Goethe's Stücken sind von Interesse.

Von Mozarts Opern wurde in Leipzig zuerst „Die Hochzeit des Figaro“ gegeben (1785); dann folgte 1791 „Die Entführung“, 1793 „Die Zauberflöte“, endlich 1796 „Don Juan“. Der Titel der letztgenannten Oper lautete auf dem Theaterzettel: „Der gestrafte Ausschweifende oder Don Jean, komisches Singspiel in zwei Aufzügen, die Poesie vom Abb. da Ponte, die Musik von Herrn Mozart.“ Im Personenverzeichniß stehen als Prädicat des Titelhelden die Worte: „ein ausschweifender junger Mensch“. Außerdem findet sich – eine damals sehr häufige Sitte – die vollständige Inhaltsangabe der Handlung, und schließt dieselbe also: „Die Statue fordert ihn auf, seine Ausschweifungen zu bereuen, welches er aber abschlägt, worauf sich der Erdboden öffnet, Flammen hervorbrechen und Don Jean in den Abgrund versinkt.“ Originell klingt auch das auf den damaligen Opernzetteln figurirende Ersuchen: „Wegen Wiederholung der Arien wird ein geneigtes Publicum um gütige Verschonung gebeten.“

Das 6. Capitel ist der Küstner'schen Glanzperiode gewidmet. Bishin hatte Leipzig kein eigenes stehendes Theater; das Haus war zwar schon über 50 Jahre vorhanden, aber nicht die Gesellschaft. Man besaß keine solche ausschließlich; in den Zeiten der Neuberin, Schönemanns, Koch, bereiste die Truppe noch eine ganze Reihe anderer Städte, später mußte Leipzig sich wenigstens mit Dresden in den Besitz der Schauspieler theilen; hatten die Leipziger auch zur Meßzeit und oft im Sommer Theater, so mußten sie doch im Winter darauf verzichten. Erst im Jahre 1816 bewilligte

der König ein eigenes stabiles Schauspiel für Leipzig; ein Theatercomité schoß die Kosten zu einer nothwendigen Erweiterung des Theatergebäudes zusammen und verpachtete es auf sechs Jahre an den herzoglich koburgischen Hofrath C. Th. Küstner, dem Leipzig seine glänzendste Theaterzeit verdankt. Die Zeit der Küstner'schen Direction war von 1816 bis 1828. Als Küstner die Unternehmung aufgab, bewilligte die sächsische Regierung auf Antrag des Leipziger Rathes ein „königl. Hoftheater für drei Jahre“ d. h. die Intendantur der Dresdner Hofbühne engagirte eine besondere Gesellschaft für Leipzig, behielt die Oberleitung des Instituts und setzte den Schauspieler Remie als Geschäftsführer ein (7. Capitel). Es war vorauszusehen, daß eine Zwitterherrschaft auf die Dauer unmöglich wurde, das Leipziger „Hoftheater“ wurde im Mai 1832 aufgelöst. Es wurde wieder „Stadttheater“ und kam zunächst pachtweise unter die Direction des Schauspielers Fr. Ringelhardt (Capitel 8). Unter ihm entstanden – in und für Leipzig – Lortzings komische Opern, welche für die Direction zur besten Einnahmsquelle wurden. Ringelhardt ging 1844 nach Riga, der Med. Dr. Karl Christian Schmidt (Gemal der Schauspielerin Auguste Schmidt-Hauff, übernahm die Theaterleitung und führte sie bis ins Jahr 1848, wo sie sein finanzieller Ruin wurde (Capitel 9). Mit 1. Jänner 1849 begann die Direction Wirsings und dauerte bis Ostern 1864, mit welchem Zeitpunkte Wirsing bekanntlich das Prager Theater übernahm. Diese letzte Periode, „die Gegenwart unter Wirsing“, bildet den Inhalt des 10. Capitels und den Schluß der ersten, vom Theater handelnden Abtheilung des Buches. Der Verfasser führt in jeder dieser Perioden die hervorragendsten Bestandtheile des Repertoirs, die namhaftesten Bühnenmitglieder, endlich die berühmtesten Gäste auf.

Die zweite Abtheilung hebt an mit den „Anfängen des musikalischen Lebens in Leipzig (Capitel 1). Der wahrhafte Anfang ist ganz eigentlich Joh. Seb. Bach, erst von ihm an kann die geschichtliche Entwickelung des Musiklebens in Leipzig ununterbrochen verfolgt werden. Seth Calvisius, Hermann Schein, Kuhnau, L. Mizler schließen sich hier an. Das 2. Capitel behandelt Bachs Söhne und seine Leipziger Schüler, darunter Doles, der als Bachs Amtsnachfolger an der Thomaskirche und als Begründer des sogenannten „Großen Concerts“ sich ungemeine Verdienste um Leipzig erworben hat. „Vater Hiller“ ist das 3. Capitel überschrieben, das Hillers Verdienste um das Singspiel, das neugegründete „Gewandhausconcert“ und die Ausbildung von Sängerinnen wie Gertrude Schmehling (Mara) und Corona Schröter beleuchtet. Nach A. Hillers Abgang nach Kurland wurde (1785) Schicht zu dessen Nachfolger

erwählt, nach Schicht folgten an der Thomaskirche (1823) Weinlig (Richard Wagners Musiklehrer) und (1842) der ausgezeichnete Theoretiker und Kirchencomponist M. Hauptmann, welcher als rüstiger Greis dieses Amt noch gegenwärtig versieht (4. und 5. Capitel). Als Dirigenten des „Großen Concerts" folgten nach Schicht die tüchtigen Musiker Schulz (1810) und Pohlenz (1827); von ihnen handelt das 6. Capitel. Das 7. Capitel erzählt von R. Schumann und Clara Wieck, und berichtet über das Entstehen und die Schicksale der musikalischen Journalistik in Leipzig. Seine musikalische Glanzperiode verdankt Leipzig bekanntlich der Thätigkeit F. Mendelssohn-Bartholdys (1835 bis 1843). Mendelssohn wurde als königl. preuß. Generalmusikdirector nach Berlin berufen, kehrte aber bald nach Leipzig zurück. Am Dirigentenpulte der Gewandhausconcerte folgte ihm, für kurze Zeit (1843), der geistreiche Ferdinand Hiller, dann (1844) N. Gade. Dieser Periode ist das 8. Capitel, der folgenden (Julius Rietz, 1848, und Karl Reinecke, 1861) das 9. Capitel gewidmet. Die folgenden drei Capitel (10, 11, 12), die letzten des Buches, handeln von dem Leipziger Musikverein „Euterpe", den verschiedenen Gesangvereinen und dem Conservatorium.

Oesterreichische Wochenschrift 1864, S. 782–791

Neue Werke über Musik und Theater.

III.

1. „Beethovens Leben", von Ludwig Nohl (1. Band: Beethovens Jugend). – Wien 1864, H. Markgraf.
2. Johann Risten: „Das friedewünschende Teutschland" und „Das friedejauchzende Teutschland".
   Zwei Schauspiele (Singspiele). Mit einer Einleitung neu herausgegeben von H. M. Schletterer. Mit Musikbeilagen. – Augsburg 1864. Schlosser.

Ed. H. Wir besitzen bekanntlich eine Reihe größerer und kleinerer biographischer Arbeiten über Beethoven, allein keine darunter entspricht den Anforderungen, die man vom historischen Standpunkte an ein vollkommenes Lebensbild des großen Meisters zu stellen berechtigt ist.

Aus persönlicher Anschauung schildern uns Beethoven nur seine Freunde Ries, Wegeler und Seyfried in lose verbundenen Notizen, dann Schindler in seiner ausführlichen Beethoven-Biographie. Letztere, allerdings mehr ein wirrer Haufe kostbaren Materials, als ein schriftstellerisches Kunstwerk, dünkt uns mitunter doch allzu abschätzig beurtheilt zu sein. Es sind uns darin eine große Zahl höchst bedeutender Züge und Erlebnisse des Meisters aus unmittelbarer Anschauung mitgetheilt, deren Gesammtheit sich dem theilnehmenden Leser leicht zum Portrait vereinigt. Die traurigen Schlußjahre Beethovens sind mit vieler Anschaulichkeit erzählt und doch ohne jenes subjective Vordrängen des Biographen, das uns manche Biographie aus Freundeshand verleidet. Dadurch bleibt Schindlers Buch die schätzbarste Hülfe und die unentbehrlichste Vorarbeit für jede spätere, durchgearbeitete Biographie Beethovens. Eine solche hat Schindler freilich eher wünschenswerth als entbehrlich gemacht. Seine Mittheilungen erscheinen weder vollständig genug (Kindheit und Jünglingsalter sind ganz dürftig), noch durch einheitlich pragmatische Auffassung zu einem Ganzen gerundet. Schindler fehlt das feinere Gefühl für geistige Entwicklung, der sichere Blick für die zahllosen, verborgenen Lebensfäden, die gerade so und nicht anders in einander schlagen mußten, um diese bestimmte Bildung hervor zu bringen. Schindler sieht nur das fertige Gespinnst. Der unschätzbare Vorzug dieses Biographen wird aber stets der bleiben, daß er jahrelang mit Beethoven selbst gelebt hat.

Seine Stellung hat Aehnlichkeit mit der Eckermanns zu Goethe. Beide junge Männer fanden sich durch bewundernde Verehrung an ihre Herren und Meister bis an deren Lebensende gefesselt und die Weihe dieses Umganges versüßte ihnen das Untergeordnete ihres Verhältnisses. Zum geistigen Mitarbeiter Beethovens, wie es Eckermann in den letzten Jahren bei Goethe war, hat sich Schindler nie erhoben, hingegen hielt er sich frei von dem zweifelhaften Verdienst, in jedem Papierschnitzel des Meisters unantastbare Vollendung zu finden und manche Veröffentlichung zu betreiben, die den echten Ruhm ihres Autors kaum erhöhen konnte.

Was wir außerdem an Beethoven-Biographieen besitzen, ist fast gänzlich aus Schindler, Ries und Wegeler geschöpft, ohne die Behelfe einer controlirenden Kritik, ja meist ohne jeden Versuch eigener quellenmäßiger Forschung. Dahin gehören die Werke von A. B. Marx, Oulibicheff und Lenz in ihrem biographischen Theil. Otto Jahn, der berühmte Biograph Mozarts, und der in Wien lebende americanische Musikgelehrte Alexander Thayer haben ausführliche Beethoven-Biographieen unter der Feder, deren Vollendung aber noch ziemlich ferne stehen soll. Ihnen ist Herr Dr.

Ludwig Nohl, Privatdocent der Musikwissenschaft in München (früher in Heidelberg), mit dem Werke zuvorgekommen, dessen Titel wir oben mittheilten. Der bisher erschienene erste Band (welcher übrigens auch als ein selbstständiges Ganzes auftritt) behandelt „Beethovens Jugend" und reicht, die Jahre 1770–1792 umfassend, bis zu Beethovens Uebersiedlung nach Wien.

Ueber Beethovens Jugendzeit, über seine Familie und Umgebung in Bonn, über die frühesten geistigen Einflüsse, die bestimmend auf seinen Charakter und seine Kunstrichtung eingewirkt haben, hatte man bekanntlich die allerdürftigste Kenntniß. Herr Nohl hat keine Mühe gespart, darüber zu sammeln und zu erfragen, so viel thunlich war. Unter anderem verkehrte er auch im vorigen Sommer viel mit dem – seither verstorbenen – Schindler und rühmt die aufrichtige Freundschaft des alten Herrn, mit seinem „mumienhaften" Aeußern, die unermüdliche Aufmerksamkeit, womit er tagelang das zusammengehäufte Material Stück für Stück durchging, berichtete und ergänzte, die uneigennützige Bereitwilligkeit, womit er so manches aus Beethovens Nachlaß vorlas und vorzeigte. „Wer die Thränen der Rührung gesehen hätte" fügt Nohl hinzu, „welche die lebhafte Erinnerung an den verstorbenen großen Freund und an bessere Tage in dem alten, einsamen Manne, über den die Zeit längst hinweggebraust war, jetzt hervorrief, wer endlich den lebhaft ermunternden Gruß gehört hätte, womit er mich, den jungen Biographen, der nicht ohne schwere Besorgniß seiner Aufgabe entgegenging, entließ und mir Muth einsprach, der würde ebenfalls mit mir alle Unart und Unbill, die der etwas eigensinnige und hochfahrende Herr, der die Kenntniß von Beethovens Leben und Schaffen als seine Domaine zu betrachten sich gewöhnt hatte, gegen so manchen, freilich meist gereizt, begangen hatte, gern vergessen."

Die quellenmäßige Forschung, die Herr Nohl sich in „Beethovens Jugend" angelegen sein ließ, unterscheidet dies Buch wesentlich und vortheilhaft von seinem „Leben Mozarts", das eine Art zusammengefaßter und popularisirter „Jahn" ist. Den liebenswürdigen, warmen Ton, die Begeisterung für den Gegenstand, den leicht dahinfließenden Stil theilt das neue Buch mit dem früheren, leider auch den großen Hang zur Weitschweifigkeit, zur lyrischen Schwärmerei, endlich zu allerhand, vom Gegenstand ablenkenden Excursen.

Wir wollen, im Interesse der späteren Bände, die Bemerkung nicht unterdrücken, daß unseres Erachtens ein Fünftheil oder Sechstheil des Buches ohne Schaden für den Inhalt leicht hätte wegbleiben können. Lange, allgemeine Betrachtungen, wie sie die ersten zwei Capitel füllen (über

Land und Leute am Rhein und in Westphalen, über die Politik des *„ancien régime“* etc.), oder später über die Nationalitäten in Oesterreich, über die Marseillaise u. dgl. machen den Leser, der etwas neues über Beethoven erfahren will, leicht ungeduldig und mißvergnügt. Es ist allerdings nach Goethe's treffendem Ausspruch die Aufgabe der Biographie „den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen und zu zeigen, inwieferne ihm das Ganze widerstrebt, inwiefern es ihn begünstigt, wie er sich seine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen abspiegelt“.

Allein wir glauben, daß Nohl nicht streng genug in der Scheidung des Wesentlichen vom Unwesentlichen vorgegangen, und daß er selbst solche allgemeine Verhältnisse, die an sich für Beethovens Entwicklung immerhin wesentlich heißen dürfen, mitunter allzu redselig behandelt hat.

Auf festen, historischen Boden gelangen wir im dritten Capitel, und von hier an folgen wir mit Interesse den Mittheilungen des Verfassers über Bonn und den Churfürsten Maximilian Friedrich, unter dessen Regierung Beethoven geboren wurde. Dieser Churfürst ist ein interessantes Charakterbild, ein wahrer Typus des *„ancien régime“* an den kleineren deutschen Höfen. Trotz seiner vollständigen Unthätigkeit und lockeren Moral war Max Friedrich beim Volke sehr beliebt, weil er gutmüthig und freundlich war. Das Wenige, was „regiert“ wurde, geschah durch den gewandten und mächtigen Minister von Belderbusch, der seinem Herrn auch zum Churhut zu verhelfen gewußt hatte. Aus Dankbarkeit dafür, wie für die Verwaltung des ganzen Landes, die dem geistlichen Herrn gar zu mühsam dünkte, ließ dieser den Minister schalten und walten, wie er mochte und theilte sogar seine Geliebte mit ihm, die Gräfin Caroline von Satzerhofen. Diese gemeinsame Herzensangelegenheit verband die beiden würdigen Männer auf das intimste und solideste mit einander. Der Churfürst hielt natürlich auch große Stücke auf sein kleines Hoftheater und seine Capelle. Bei letzterer befand sich der churfürstliche Capellmeister und Baßsänger Ludwig van Beethoven, der Großvater unseres Meisters, ein kleiner kräftiger Mann mit äußerst lebhaften Augen, der als Künstler sehr geachtet war. Ferner als Tenorist dessen Sohn Johann van Beethoven. Letzterer heiratete im Jahre 1767 eine junge Wittwe, Maria Magdalena Laym, die Tochter des churtrier'schen Leibkochs Kewerich. Bei dem Knaben, der diesem Ehepaar am 17. December 1770 geboren wurde, fungirte der Großvater als Pathe, nach ihm hieß das Kind Ludwig van Beethoven. Unser Beethoven scheint, wie es häufig vorkommt, mehr Aehnlichkeit mit dem Großvater als mit seinem eigenen Vater gehabt zu haben. Der Großvater hatte sich schon

früh als selbstständiger Charakter erwiesen. Als vierzehnjähriger Knabe war er seiner Familie in Antwerpen davongelaufen und nie wieder in seine Vaterstadt zurückgekehrt. Er gerieth (schon vor 1730) nach Bonn und trat in churfürstliche Dienste.

Der Vater unseres Beethoven (Johann v. Beethoven) war ein Mann von geringer Bildung, unfreundlichem Wesen und dem Trunk ergeben. Als ihm noch zwei Söhne geboren wurden (die späterhin in schlimmer Weise berühmt gewordenen Karl und Johann), begann dem Vater die Sorge um deren Erhaltung schwerer aufs Herz zu fallen. Er dachte, die früh hervorbrechenden musikalischen Anlagen seines Aeltesten bemerkend, den Knaben so schnell als möglich zum Wunderkind zu präpariren und ihn, nach Mozarts Vorbild, reisen zu lassen. Der kleine Ludwig wurde demnach mit rücksichtsloser Strenge unausgesetzt zum Klavierspielen angehalten, ein Zwang, der ihm damals die Musik verleidete und noch in späteren Jahren als unangenehme Erinnerung nachwirkte. Der kleine Beethoven hatte sich bald eine solche Fertigkeit auf dem Clavier erworben, daß der Churfürst, von seinem Talente überrascht, für seine Ausbildung zu sorgen beschloß. Er ließ ihn zuerst von dem Hoforganisten van den Eeder, dann von dem Musikdirector Neefe unterrichten. Neefe war als Musikdirector des Theaters, als Schüler des damals so berühmten Joh. Adam Hiller, endlich als tüchtiger Componist und Klavier- und Orgelspieler der hervorragendste Musiker in Bonn. Es ist ein dankenswerthes Unternehmen, daß Nohl uns diesen tüchtigen Mann und Künstler, der unleugbaren Einfluß auf Beethovens Ausbildung genommen, ausführlicher schildert, als bisher geschehen ist. „Werde ich einst ein großer Mann, so haben auch Sie Theil daran“ schrieb Beethoven aus Wien an Neefe, dem er zeitlebens die dankbarste Anhänglichkeit bewahrte. Neefe seinerseits erkannte zuerst mit sicherem Blick die ungemeine Begabung seines Schülers. In einem Bericht über die Musikzustände Bonns (v. 1783) schreibt Neefe von dem elfjährigen Beethoven „dieses junge Genie verdiente Unterstützung, daß es reisen könnte. Er würde gewiß ein zweiter W. A. Mozart werden, wenn er so fortschritte wie er angefangen.“ Es ist dies die erste öffentliche Erwähnung Beethovens, die sich vorfindet.

Nohl handelt hierauf von Beethovens erster „Schule und Bildung“, wobei allerdings mehr zu errathen und zu folgern, als historisch festzustellen war. Ueber die liebenswürdige Familie Breuning, welche durch edle Bil-

dung und Geselligkeit so wohlthätig auf Beethovens Jünglingsjahre einwirkte erfahren wir manch anziehendes Detail.

Eine Uebersicht des Zustandes der damaligen Litteratur, Kunst und Schaubühne schließt das „Erste Buch“ des Nohl’schen Werkes. Das zweite beginnt mit einer warmen anziehenden Schilderung des Churfürsten Maximilian Franz, der den Namen eines „Vaters seines Volkes“ verdiente. Dieser österreichische Erzherzog war der jüngste Sohn Maria Theresia’s und hatte, bis auf die körperliche Aehnlichkeit, alle herrlichen Eigenschaften dieser Frau geerbt; Grund genug, daß wir Oesterreicher ein doppelt lebhaftes Interesse an ihm nehmen. Max Franz stellte Beethoven im Jahre 1785 als Organisten an der churfürstlichen Hofcapelle an; im Jahre 1787 ließ er ihn nach Wien, dem Glanz- und Mittelpunkte des musikalischen Lebens in Deutschland, reisen. Ebenfalls ein Oesterreicher, der Deutschordensritter Graf Karl v. Waldstein war es, dessen Fürwort und Vermittlung hiebei die wichtigste Rolle spielte. Graf Waldstein (derselbe dem Beethoven später durch die *C-dur*-Sonate ein bleibendes Denkmal gesetzt) war der Liebling und beständige Gefährte des jungen Churfürsten. Selbst musikalischer Kenner und Dilettant, hatte Graf Waldstein den jungen Beethoven in seinen besonderen Schutz genommen und dessen Wiener Reise bei dem Churfürsten durchgesetzt. Der Verfasser widmet Beethovens „Besuch bei Mozart“ ein eigenes Capitel und legt auf das flüchtige Zusammentreffen des angehenden Componisten mit dem berühmten Meister ein Gewicht, welches dasselbe, unseres Erachtens, keineswegs hatte; die schwere Bedeutsamkeit dieses Besuches kann man nur durch eine etwas wohlfeile Vorausnahme späterer Reflexionen künstlich gewinnen. Ein rein äußerer Umstand war es, der den sechszehnjährigen Beethoven nach kaum sechswöchentlichem Aufenthalte in Wien nach Bonn zurücktrieb. Ein Brief seines Vaters forderte Beethoven kategorisch zur schleunigen Rückkehr auf. Die geliebte Mutter lag unrettbar an der Auszehrung darnieder. Wir erfahren diesen Umstand aus einem Schreiben Beethovens (an Dr. Schade in Augsburg), das Nohl (nach einer englischen Mittheilung) zum ersten Male veröffentlicht.

Beethoven ist nach Bonn zurückgekehrt. Die Jahre (1787 bis 1792) die er daselbst, bis zu seiner definitiven Uebersiedlung nach Wien, verlebt, füllen das dritte Buch („Erwachen“).

Beethovens Thätigkeit als Clavierlehrer, als Virtuose und unermüdlich vorwärts strebender Componist, endlich als Capellmitglied im Theater und der Kirche wird ausführlich geschildert. Das damalige Kunstleben in Bonn und die darin hervorragenden Persönlichkeiten, die geselligen Kreise, in

denen sich Beethoven bewegte, werden uns vorgeführt. Der Ausbruch der französischen Revolution veranlaßte den Verfasser zu einer Erörterung ihrer Wirkungen in Deutschland und ihres Eindruckes auf Beethoven. Die tiefe und entscheidende Wirkung der französischen Revolutionsideen auf Beethoven kann man sich allerdings zu groß kaum denken; die Untersuchung aber, welchen Eindruck gerade die Marseillaise auf Beethoven gemacht habe (wenn er sie überhaupt damals gehört), scheint uns zu schwer genommen. Mit Beethovens Ankunft in Wien schließt der erste Band des Nohl'schen Werkes, das sich ohne Zweifel zahlreicher Leser erfreuen wird. Die im „Anhang" aufgeführten Citate, Urkunden und Beweisstellen, welche für die Belesenheit und den Fleiß des Verfassers Zeugniß geben, hätten wir entweder unter den Text selbst oder doch mit fortlaufenden Nummern bezeichnet gewünscht; wie sie hier angeordnet erscheinen, erschweren sie die Benützung ungemein. Die Ausstattung des (bei H. Markgraf verlegten, bei J. Löwenthal gedruckten) Bandes ist sehr empfehlend.

Wir haben im verflossenen Jahre in diesen Blättern ein Werk von H. M. Schletterer über „Das deutsche Singspiel" angezeigt und das reichliche, neue Materiale dankbar hervorgehoben, das der Verfasser zur Geschichte der ältesten deutschen Singspiele beigebracht hat. Die neue Publication Schletterers (zwei Singspiele von Joh. Rist, aus der Mitte des 17. Jahrhunderts) hängt mit dem früheren Buch insofern zusammen, als damals „der engbemessene Raum den Abdruck vollständiger Singspieltexte nur in beschränktem Maße erlaubt hat". Wir können den beiden von Schletterer abgesondert herausgegebenen Rist'schen Stücken leider kein höheres Interesse, als ein rein litterarisches beimessen. Es sind hohle, nüchterne Allegorieen, ohne Witz und ohne Poesie, breit und maßlos langweilig. Eine bescheidene Broschüre über diesen Fund hätte gewiß weit dankbarere Aufnahme verdient und gefunden, als dieser dicke Groß-Octav-Band mit 82 Seiten Einleitung und 238 Seiten Rist'scher Poesie. Uns die mühsame Lectüre solcher Ungeheuer zu ersparen, dazu sind ja die Litteraturgeschichten und Beispielsammlungen da. Andere als fachmännische Leser werden dies „friedewünschende" und „friedejauchzende Deutschland" kaum mit Antheil durchlesen. Am wenigsten können wir an die patriotisch-begeisternde Wirkung glauben, die der Herausgeber von diesen Publicationen hofft. „Beide Schauspiele" sagt Schletterer in der Vorrede, „theilweise entstanden in einer schweren und trüben Zeit und durch jedes Wort an sie erinnernd, dürften in diesem Augenblicke, ganz abgesehen von dem litterarischen Interesse, beinahe als eine Festgabe zu betrachten sein". Er erinnert an die Jahre 1813 und 1815 und schließt, auf die neuesten po-

litischen Ereignisse übergehend, mit folgendem Ausruf: „Wie lange müssen wir noch schamroth unsere Blicke zu Boden senken, wenn Schleswig-Holstein, das auch das Vaterland des Dichters der vorliegenden Schauspiele ist, gedacht wird? O Staatsmann! Staatsmann! wie lange noch hältst du die Lose der Völker in deinen unreinen Händen und entscheidest darüber in deinem falschen listigen Herzen! O, möchten doch die mahnenden Worte des alten Dichters, der hier im neuen Gewande vor unsere Zeit hintritt, nicht nutzlos verhallen! Möchte seine schlichte Rede uns fortwährend anspornen, dem Ziele nachzustreben, dessen Erreichung uns bis zur Stunde versagt blieb! Möge das, was er uns sagt und woran er uns erinnert, die Kraft lebendiger Warnung nie verlieren!“ Als geeignetes Mittel zu solch politischer und patriotischer Katharrsis können wir die Rist'schen Schauspiele nach weniger ansehen, denn als poetisch anziehende Producte. Was Schleswig-Holstein und die anderen Conflicte unseres Vaterlandes betrifft, so sind wir prosaisch genug zu glauben, daß jeder tüchtig gedachte und warm geschriebene Leitartikel mehr für die deutsche Sache wirkt, als alle Komödien Rist's zusammengenommen. Mit bestem Willen und vollster Anerkennung der patriotischen Tendenz dieser Stücke kann doch unsere Bildung kein intimes Verhältniß mit denselben eingehen. Wir werden diese Gelegenheitspoesieen, die einen patriotischen Gedanken auf geistlose, unpoetische, mitunter rohe und widerwärtige Weise breit treten, höchstens mit einer Art gerührter Neugier durchblättern, wie jede andere Beilage zu jenem traurigen, großen Act unserer Geschichte: dem dreißigjährigen Krieg.

Das „friedewünschende Teutschland“ (kurz vor dem westphälischen Frieden geschrieben) besteht aus drei Acten („Handlungen“) und einem mehrere Scenen umfassenden „Zwischenspiel“; es ist, so wie das zweite Stück („das friedejauchzende Teutschland“), ganz in Prosa geschrieben und mit einzelnen Liedern durchflochten. Beide Schauspiele waren für die Hamburger Bühne verfaßt und kamen daselbst zur Aufführung. Zu Anfang des ersten Stückes erscheint „Mercurius in seinem gewöhnlichen Habit“ und hält einen langen Prolog. Hierauf führt er vier alte deutsche Helden, König Ehrenfest (Ariovist), Herzog Hermann, Fürst Claudius Civilis und Herzog Wedekind (Wittekind) vor, um ihnen das „alte Teutschland“ zu zeigen, wie sie es gekannt hatten, und nach dessen Anblick sie sich aus dem Elisium sehnen. Das „alte Teutschland sitzt, wie eine alte Matrone ganz ehrbarlich gekleidet“, mit Kron' und Scepter in einer Capelle; um sie her Streitkolben, Schlachtschwerter und allerlei teutonisches Geräthe. Nachdem die vier Helden vor diesem Bilde lange Reden über altdeutsches Wesen gehalten, wünschen sie auch das jetzige

Deutschland zu sehen. Die Scene wechselt. „Teutschland erscheint, auf das prächtigste *à la mode* bekleidet, sieht gar frech und wild aus, hat viele Diener und Dienerinnen, sonderlich folgt ihr die Wollust, in mancherlei Farben, ganz leichtfertig bekleidet, jedoch so, daß sie fast halb nackend daher gehet. Teutschland setzt sich auf einen ganz prächtig gebauten und mit schönen Tapetzereien geschmückten Thron nieder, der Friede steht ihr zur Rechten, die Wollust zur Linken." Der Friede und die Wollust kommen in Streit; Teutschland (sehr hochmüthig sprechend und manchmal französische *à la mode*-Ausdrücke brauchend) verhöhnt den Frieden und beschützt die Wollust. Die „vier alten Helden" treten ein, sie halten Teutschland strenge Sittenpredigten und werden dafür auf das Gröblichste fortgejagt. Es folgen wieder vergebliche Mahnungen des „Friedens", Teutschland prügelt „tapfer" diese „unverschämte Bestie" und stößt sie fort. Die „Wollust" bleibt, hocherfreut. Den zweiten Act eröffnet der Friede „mit traurigem Antlitz und Geberden" und einer noch traurigeren, endlosen Rede über das „verblendete, elende Teutschland". Aus allen diesen Monologen spricht nicht sowohl der Dichter, als der Prediger Rist, er wiederholt durch 50 bis 60 Zeilen immer denselben kurzen Gedanken. „Teutschland" tritt nun auf in höchster Pracht, vier fremde Cavaliere folgen ihr: der Spanier Don Antonio, der Franzose Monsieur Gaston, der Croate (Welsche) Signor Bartolomeo und der „Teutsche Reiter" Herr Karel. Diese vier berücken Teutschland mit Schmeicheleien, traktiren sie mit Leckerbissen (worunter „Ziegenkäse") und betäuben sie endlich durch vergiftete Weine. Nachdem Mercurius mit einer langen Predigt (*à la* „Friede") die Scene besetzt gehalten, erscheinen die „vier Cavaliere" mit Mars, den sie zu Hülfe gerufen und überwältigen mit seinem Beistand das schlafende Teutschland. Es geht ein furchtbares Schimpfen, Stoßen und Prügeln an, in welchem Teutschland unterliegt und gefangen abgeführt wird.

Hiemit schließt der zweite Act und es beginnt das komische Zwischenspiel. Hauptperson desselben ist „Monsieur Sausewind", der mit einem vier Seiten langen Monolog debütirt, worin er in komisch prahlerischem Ton all seine Künste, Kenntnisse und Erfolge aufzählt. Es erscheint Mars und schildert ihm die Freuden des Soldatenstandes. Vier Tableaux: ein Saufgelage, eine Tanz- und Liebesscene, eine Spielbank, endlich ein prächtig stolzirender General machen diese Freuden anschaulich, Mercurius (der in dem ganzen Stücke die Rolle des weisen väterlichen Ermahners spielt) tritt nun auf und schildert mit gleicher Redseligkeit die Gefahren des Kriegerstandes. In vier Tableaux zeigt er dem bethörten Mr. Sausewind die Kehrseite der Medaille: Selbstmord und Zweikampf in Folge des

Spiels, Wassersucht und Tod als Wirkung der Völlerei, Todtschlag für den stolzirenden General und endlich den gestraften Liebeshelden mit allem klinischen Apparat als „ein lebendiges Aas"! Sausewind fühlt sich durch diese Bilder sattsam herabgemuntert und geht in sich. Es folgt die „dritte Handlung" des Schauspiels. „Teutschland gehet auff in der Gestalt eines armen, elenden Bettelweibes, mit alten zerrissenen Lumpen bekleidet" und klagt in einem unabehbaren Monolog ihr Elend. Letzteres soll jedoch erst recht angehen; „Mars" erscheint, mit ihm „der Hunger", „die Pest" und „der Tod". Diese allegorischen Figuren schimpfen und schlagen „tapfer auff das jämmerliche Teutschland". Mars schießt sogar „mit einer Pistolen" auf die „Schandbestie und alte Donnerhexe", die verwundert liegen bleibt. Um Teutschland zu heilen erscheint „der Feldscherer Natio Status", die Staatsraison, – „die Diplomatie", würden wir heutzutage sagen. Unter den Allegorieen, aus denen sich das ganze Stück zusammensetzt, ist dieser Feldscherer noch der beste Einfall. Er curirt des langen und breiten an Deutschland herum, will sie mit „Ligâ", mit „Union", mit „Neutralität" salben, ihr das *„Emplastrum Confoederationis cum externis"* auflegen etc., bis die Patientin sich endlich entschließt *„Pillulae Hypocriticae"* d. h. Heuchelpillen einzunehmen. Die folgende Scene bietet uns ein anmuthiges Bild. „Teutschland will sich gerne erbrechen, rültzet mit dem Halse, ächtzet und thut sonst sehr übel", dann „erbricht sie sich abermals heftig" und bleibt wie todt liegen. Der „Friede" tritt mitleidsvoll klagend zu ihr, auch Mercurius, der sie zu „rechtschaffener wahrer Buße" ermahnt. „Ach, Merkuri!" fragt die Unglückliche, „soll ich noch härter büßen, als ich nunmehr fast ganzer dreißig Jahr gethan habe?" Es ist dies die kürzeste und beste Antwort, die Teutschland nur geben kann. Allein sie wird ob dieser „Verstocktheit" derb von Mercur gescholten und zur Buße und Zerknirschung aufgefordert. Hier tritt ein bedenklicher Punkt ein, wo nicht nur die poetische sondern auch die politische Anschauung gänzlich bei Seite geschoben wird und Pastor Rist, der Verfasser unzähliger Kirchenlieder, als pietistischer Prediger unverhüllt vor uns steht. Der dreißigjährige Krieg wird als „wohlverdiente Strafe" für Teutschlands Unbußfertigkeit und Wollust proclamirt. Schließlich erscheint Teutschland in Buße und Reue sich windend, vor dem Throne Gottes und klagt sich der gräulichsten Gottlosigkeit an. Nach langen Verhandlungen verzeiht Gott in eigener Person und schließt das Stück mit einer breiten eindringlichen Predigt. Wir sind nicht so kindisch, dem frommen Rist eine Anschauungsweise zu verdenken, die in seiner Individualität, seinem Stande und der beschaulichen Richtung des schwerbetroffenen Volkes wohlbegründet war. Nur vermögen wir nicht an

die vom Herausgeber gehoffte heilsame patriotische Wirkung zu glauben, die eine solche Geschichtsanschauung deren Blick nicht über den Kreis der eingebildeten eigenen Sündhaftigkeit reicht, heutzutage üben soll. Unsere historischen Kenntnisse gestatten uns nicht mehr, den dreißigjährigen Krieg als eine gerechte Strafe der Wollust der Deutschen anzusehen, und wenn die Kämpfer des Befreiungskrieges sich ihre Kräftigung in Rists pietistischem Geheul gesucht hätten, statt in den zornmüthigen Liedern Körners und Schenkendorfs, so wäre Deutschland wohl heute noch nicht von der Fremdherrschaft befreit.

Mit der Erzählung des zweiten Schauspiels: „Das friedejauchzende Teutschland“ wollen wir den Leser verschonen. Es ist in jeder Hinsicht schwächer und langweiliger als das erste Stück. Der Herausgeber hat beiden Schauspielen nebst der erwähnten Vorrede eine ausführliche Einleitung vorausgeschickt, welche nicht nur das Leben und die Wirksamkeit Rists beleuchtet, sondern eine Art Essay über das ganze poetische Deutschland im 17. Jahrhundert ist. Herr Schletterer hat auch hierin seinen Fleiß und seine Gründlichkeit bewährt, wenn es ihm auch nicht geglückt ist, über so viel bearbeitete Themen, wie Opitz, die Sprachgesellschaften und poetischen Orden, die geistliche Liederdichtung u. dgl. etwas besonders Erhebliches oder Neues zu sagen. Seine Lobeserhebungen Rists haben uns nicht belehrt, vielmehr bleiben wir entschieden auf Seiten Gervinus’ stehen, der von Rists Werken sagt, es erscheine darin „außer der Regelhaftigkeit nichts bemerkenswerth“ und Rist sei nur seinem Vorbilde Opitz „mit aller Unselbstständigkeit eines dürren Talentes gefolgt“. Die zahlreichen pietistischen Reimereien von Rist, die H. Schletterer – ohne zwingende Noth – in der Vorrede abdruckt, können dieses Verdict nur bestätigen. Die beigefügten Melodieen der Lieder aus den beiden Schauspielen (größtentheils von der Composition des Lüneburger Cantors Michael Jacobi) sind für eine Singstimme mit beziffertem Baß gesetzt, der „Beschlußchor“ vierstimmig. Sie sind einfach, schlicht, theils zu gemüthlichem Ausdruck sich erhebend, theils zu platter Dürftigkeit herabsinkend; ihrer Grundfärbung nach am meisten den Liedern von Schop verwandt. Da die musikalische Thätigkeit jener Zeit bei weitem nicht in dem Maße, wie die litterarische erforscht ist, müssen wir Herrn Schletterer für diese Musikbeilagen dankbar sein. – Aus Schletterers Feder ist eine „Biographie Johann Friedrich Reichardts“ angekündigt, eine Arbeit der wir mit großem Interesse entgegensehen und die dem geschätzten Verfasser einen ungleich lohnenderen Erfolg verspricht, als mit den Schauspielen Rists, bei aller darauf verwendeten Mühe zu erreichen war.

Oesterreichische Wochenschrift 1864, S. 913–915 u. 1031–1041

Neue Werke über Musik.

Geschichte der Musik von Aug. Wilh. Ambros. Zweiter Band,
(Breslau 1864, Leuckart.)

Ed. H. Der eben erschienene zweite Band von Ambros' „Geschichte der Musik" wird in der musikalischen Welt Aufsehen erregen. Ein flüchtiges, vorläufiges Durchblättern desselben (wie man es sich so gerne vor der Arbeit des gewissenhaften Durchstudirens vergönnt) hat uns die Ueberzeugung gewährt, eine Arbeit von ungewöhnlichem Werthe vor uns zu haben.

Schon in seinem ersten Bande wußte sich Ambros Respect zu verschaffen durch die seltene Fülle von Gelehrsamkeit, die er mit scharfem Auge und feiner Hand entfaltete. Trotzdem war jener erste Band keine dornenlose Lectüre, er bot in seinem ganzen System Anlaß zu manchen Bedenken, die wir seinerzeit ausgesprochen und zu begründen versucht haben. Diese Bedenken trafen hauptsächlich die allzu breite und minutiöse Behandlung der Musik vorclassischer Culturvölker und barbarischer Nationen, denen wir streng genommen kaum eine „Musik" zugestehen können, geschweige denn dieser Musik eine Geschichte. Indeß, Ambros hatte sich einmal die äußerste Vollständigkeit und Gründlichkeit zum Gesetze gemacht und die freiwillig übernommene Herculesarbeit einer musikalischen Vorgeschichte oder vormusikalischen Geschichte mit zweifellosem Erfolg verrichtet.

Mit dem zweiten Bande steht der Verfasser zum erstenmal auf wirklich musikalischem Boden, die Kindheits- und Jugendjahre unserer (der europäisch-abendländischen) Musik rollen sich nun vor uns ab. Wer eine Ahnung von den Schwierigkeiten hat, welche einer gewissenhaften Erforschung dieser Epochen sich entgegenthürmen, wie schwer zugänglich die musikalischen Quellen des Mittelalters sind, wie zweifelhaft die Auslegung, wie mühsam die Controle, – er wird nicht ohne Bewunderung der Arbeit unseres Autors folgen und gerne den großen Vorsprung anerkennen, den Ambros durch Gelehrsamkeit, Gründlichkeit, umfassende Bildung und geistreiche Darstellung vor den meisten berühmten Musikhistorikern nunmehr gewonnen hat. Schon die Vorrede des zweiten Bandes macht den günstigsten Eindruck. Das Gericht, welches Ambros hier über die anmaßenden Oberflächlichkeiten hält, welche in neuester Zeit so emsig in „Geschichte der Musik" machen, ist ein wohlverdientes. Namentlich hat er nun Herrn Joseph Schlüter herausgegriffen; es hätte nicht geschadet, wenn auch Herr

August Reißmann auf die Anklagebank citirt worden wäre, welcher Ambros' ersten Band mit großartiger Ungenirtheit benützt hat, ohne Ambros' Namen auch nur ein einziges Mal zu nennen. Recht ergötzlich ist die von Ambros zusammengestellte Anthologie von Irrthümern in Kiesewetter und Fétis, welche noch immer blindlings abgeschrieben und nachgebetet werden. Die Mäßigung, mit welcher Ambros seine Polemik gegen ungleich Schwächere führt, zeugt von einer nicht gewöhnlichen Bescheidenheit.

Der Inhalt des zweiten Bandes gliedert sich nach folgenden Hauptabschnitten: Erstes Buch. 1. Die ersten Zeiten der neuen christlichen Welt und Kunst. 2. Der Gregorianische Gesang und seine Verbreitung. 3. Die Zeit der Karolinger. (Sängerschule von St. Gallen etc.) 4. Hucbald von St. Amand und das Organum. 5. Guido von Arezzo und die Solmisation. 5. Die Troubadours und Minstrels. 6. Die Minnesinger. 7. Das Volkslied. – Zweites Buch. 1. Die Entwicklung des mehrstimmigen Gesanges (Discantus und Fauxbourdons). 2. Die Mensuralmusik und der eigentliche Contrapunkt. 3. Die erste niederländische Schule. 4. Dufay und seine Zeit.

Der vorliegende Band (dem eine große Anzahl „Nachträge“ und Musikbeilagen beigegeben sind) reicht also bis zum Auftreten von Joh. Okeghem (Ockenheim) und der sog. „Zweiten niederländischen Schule“, somit bis zur zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Der dritte Band soll die große Zeit der aus dem gregorianischen Gesang aufgeblühten classischen Kirchenmusik umfassen: Die Epoche die man von Johannes Okeghem zu datiren pflegt und deren Abschluß und Vollendung Palestrina bildet (1450–1600).

Die Anschauung Ambros' von der Musik der Niederländer ist eine von der herrschenden ganz abweichende und höchst bemerkenswerthe. Ambros stellt sie ungleich höher als gewöhnlich geschieht, und um ebensoviel muß ihm das über Gebühr hinaufgeschraubte reformatorische Verdienst Palestrina's niedriger erscheinen. Bei der Sicherheit mit welcher Ambros, auf Grund umfassender glücklicher Forschungen, diese neue Anschauung verficht, versprechen wir uns von dem dritten Band (Palestrina) einen ganz besonderen Genuß.

Daß Ambros, durch die Ueberfülle des Materials gedrängt und von Band zu Band in der Beherrschung desselben wachsend, das ursprünglich auf drei Bände angelegte Werk auf deren vier ausdehnt, wird keinen seiner Leser erstaunen, noch weniger betrüben.

Wir wünschen, der geehrte Verfasser, welcher mit beispiellosem Fleiß und nicht ohne große Opfer diese zwei Bände vollendet hat, möchte mit

gleicher Kraft und in behaglicherer Muße ein Werk vollenden, auf das stolz zu sein Oesterreich allen Grund hat.

Oesterreichische Componisten und Musikverleger.

Ed. H. Das soeben publicirte „Verzeichniß aller im Jahre 1863 in Oesterreich erschienenen Musikalien“ liegt vor uns. Seit dem Jahre 1861 besitzen wir in diesem von Herrn Fr. Büsing sorgfältig zusammengestellten Katalog eine willkommene Statistik der Thätigkeit unserer Musikverleger.

Mit besonderer Erbauung – wir müssen es bekennen – haben wir dies neueste Heft ebensowenig durchblättert als seine Vorgänger. Der österreichische Musikverlag steht hinter dem Aufschwung, den unser Bücherverlag thatsächlich in vielen Zweigen genommen, noch entschieden zurück. Was die Musikverleger zu ihrer Entschuldigung anführen können, ist, daß Oesterreich derzeit wenig productive Componisten aufweist, deren Werke nach Zahl und Gehalt einem Verlagsgeschäfte zur besonderen Zierde gereichen würden. Die schöpferische Kraft in der Musik pulsirt derzeit sehr schwach und unterbrochen; es scheint fast, als ob die glänzenden Fortschritte, die Oesterreich, Wien an der Spitze, in der musikalischen Reproduction, in dem Reichthum und der Vollkommenheit orchestraler und vocaler Aufführungen gemacht, die Production momentan zurückgedrängt hätten. Andererseits müssen unsere Verleger sich den Vorwurf gefallen lassen, daß sie zur Veröffentlichung größerer, ernsterer Werke, deren doch ein und das andere von einheimischen Componisten geliefert wird, sich äußerst schwer und selten entschließen. Auch in dem eben erschienenen Kataloge herrscht das Kleine, Unbedeutende, für die Mode und den Zeitvertreib Berechnete mit unverhältnißmäßiger Stärke vor.

Das größte Contingent bilden Tänze und Märsche, sodann Potpourris, Opernphantasien und ähnliche „gut abgehende“ und mehr als „billig“ erworbene Sammelsurien. Eine große Zahl von Arrangements aller Art (Uebertragungen beliebter Originalcompositionen für dieses oder jenes Instrument) schließen sich an. Die eigentlichen Originalcompositionen sind, mit wenig Ausnahmen, durch das kleine Genre vertreten: Lieder und kürzere Clavierstücke. Von diesen „wenigen Ausnahmen“ fällt der größte Theil der Wiener Verlagshandlung C. A. Spina zu, welche in der That manch rühmlichen Anlauf zu einem großartigeren Betrieb gethan hat.

In der Herausgabe vollständiger Opern z. B. steht diese Firma gegenwärtig in Oesterreich isolirt da. Vor zwei Jahren hat Spina Schuberts köstliche Oper „Die Verschworenen oder der häusliche Krieg“, und die große Oper „Die Kinder der Haide“ von dem begabten A. Rubinstein veröffentlicht, – Publicationen, die überdies durch die technische Vorzüglichkeit ihrer Ausstattung Aufsehen erregten. Im vorigen Jahre folgte im selben Verlage Verdi's *„Ballo in maschera“* und Offenbachs komische Oper *„Les Bavards de Saragossa“*, – Werke, die immerhin umfangreiche Verlagsartikel von gewissermaßen internationaler Tragweite darstellen. Eine sehr dankenswerthe größere Publication Spina's ist ferner die neue, von Julius Stockhausen revidirte, äußerst nette Ausgabe, der Schubert'schen „Müllerlieder“ in einem Band. Endlich gehören von den drei Streichquartetten, welche seit 1861 überhaupt in Oesterreich erschienen, zwei in Spina's Verlag, nämlich Franz Schuberts nachgelassenes, reizendes *B-dur*-Quartett (*op.* 168) und ein Quartett von dem berühmten Violinvirtuosen H. W. Ernst (*op.* 26). Das dritte dieser Quartette (*op.* 9 von J. Herbeck) erschien bei C. Haslinger, welcher außerdem durch eine neue billige Ausgabe von Schuberts „Winterreise“ sich den Dank des gewählteren musikalischen Publicums verdient hat.*)

Wollten wir uns in unserer Revue, die sich ohnehin in diesen Blättern kürzer und allgemeiner zu halten hat als in einer Musikzeitung, auf den Inhalt des Verlagskataloges von 1863 beschränken, so wäre unsere Aufgabe sehr rasch gelöst. Wir ziehen es vor, eine kleine Strecke hinter das verflossene Jahr zurückzugreifen und auf manches in Oesterreich publicirte oder doch componirte Tonstück aufmerksam zu machen, das irgendwie über das mäßige Niveau unseres Musikverlages hervorragt. Hat doch der schaffende Tonkünstler in Oesterreich einiges Recht sich über Zurücksetzung in der Journalistik zu beklagen; die producirende Kunst findet bei uns nur geringe Beachtung neben der bloß reproducirenden. Das quantitative und qualitative Uebergewicht der letzteren in Oesterreich haben wir allerdings zugegeben; indeß wird manch' einheimischer Componist in der Tagespresse vollständig ignorirt, während die unbedeutendsten Concertgeber, welche in ihrem Fach nicht höher stehen als jener Componist in dem seinigen, daselbst besprochen sind. *Caeteteris paribus* ist aber doch schon das Fach des Componisten ein höheres als das des Virtuosen, es ist gleichzeitig Grund,

*) Die „billigen Ausgaben“ classischer Tonwerke werden hoffentlich auch in Oesterreich häufiger werden. C. F. Peters in Leipzig und C. Leuckart (Sander) in Breslau gehen hierin mit rühmlichem Beispiel voran.

Inhalt und Lebensbedingung des letzteren. Betrachten wir daher, ohne auf Meisterwerke von epochemachender Bedeutung zu warten, vorläufig das musikalische Ergebniß der letzten Jahre und notiren, was uns irgendwie bemerkenswerth erschien.

Vocalcompositionen.

Beginnen wir mit dem Gesang, der unter dem poetischen Schutze der vielcitirten Uhland'schen Aufforderung auch im österreichischen „Dichterwald" reichlich geübt wird. Drei neue, bei Spina erschienene Liederhefte ziert der Name eines geschätzten Meisters, dessen vielverheißende Anfänge nun schon vier Decennien hinter uns liegen: der Name Joseph Dessauer. Die Gunst der Muse hat ihn nicht verlassen, der melodische Fluß, der anmuthige Bau, die leichte Sangbarkeit, welche Dessauers Lieder von jeher ausgezeichnet, fehlt auch seinen neuesten Erzeugnissen nicht. Zwei dieser neuen Hefte („Sechs Lieder, *op.* 62" und „Sechs Lieder, *op.* 65") sind rein lyrischen Inhalts. Das spanische Lied („Klinge, Klinge") mit seiner geschickten Verwendung nationaler Farben, die schmeichelnd-anmuthigen Melodieen „Hol' über!" und „Im Arm der Liebe" haben uns besonders angesprochen. Auch von den übrigen Liedern werden manche sich rasch Beliebtheit erwerben, wenn sie gleich an Ursprünglichkeit und Jugendfrische hinter den älteren Liedern Dessauers zurück stehen, von denen wir namentlich die „Slavischen Melodien" und „französischen Romanzen" unseren Sängern angelegentlich ins Gedächtniß rufen möchten. Auf einem neuen Gebiete begegnen wir Dessauer in den gleichfalls bei Spina erschienenen „Drei Balladen *op.* 63". Die erste daraus, Uhlands „Nonne", mit ihrer einfach charakterisirenden Begleitung, ist äußerst stimmungsvoll, ein warm empfundenes und fein ausgeführtes Bild. In den beiden anderen Balladen, „Der Schwur" und „Der schwarze Ritter", legte das Gedicht dem musikalischen Fluß erhebliche Hindernisse in den Weg. Insbesondere erscheint uns die lange Erzählung vom „schwarzen Ritter" als eine der schwierigsten musikalischen Aufgaben; Dessauer hat sie, in Karl Löwe's Manier, stellenweise glücklich gelöst. Als Ganzes bleibt diese Composition ein interessanter Versuch und ein dankbarer Stoff für tüchtige Sänger; über die Bedenklichkeit der Aufgabe und den unausweichlichen Mangel an musikalischer Einheit vermochten wir uns jedoch nicht ganz hinauszusetzen. Ein viertes neues Liederheft von Dessauer („Sechs Lieder *op.* 64"), ist bei Peters in Leipzig erschienen.

Verwandten Charakters sind die jüngsten Liedergaben von Heinrich Esser („Sechs Lieder *op.* 66"; bei Spina). Die Anfangsworte des dritten

Liedes „Viel hab' ich gesungen!" darf der beliebte und geschätzte Componist füglich auf sich selbst anwenden. Unter diesem „Vielen" befindet sich nicht wenig, was durch glücklichen melodiösen Ausdruck, effectvolle und dabei musikalisch tüchtige Factur sich empfiehlt und manches Schwächere, Unbedeutendere gern in den Kauf nehmen läßt.

Wenn die Lieder Dessauers und Essers u. A. durch die ungleich tiefere Weise zurückgedrängt wurden, in der Schumann das Lied faßte, wenn die bezwingende Ursprünglichkeit, die psychologische Tiefe und Feinheit Schumanns eine ganze Kategorie früher gefeierter Lieder in Schatten gestellt hat, so sorgen andererseits wieder manche „Nachfolger" Schumanns durch das Raffinement ihrer Liedercompositionen dafür, jene einfachere, vorwiegend melodische Anmuth im Preise steigen zu machen. Wenn man die zahllosen Liederhefte durchblättert, welche seit Schumanns Tod in Deutschland erschienen sind, so erschrickt man mitunter über das Unheil, das der treffliche Meister bei der jüngeren Generation der Liedercomponisten angerichtet hat. Dutzende von Liederheften liegen uns vor, in welchen eine mißverstandene Vergötterung Schumanns, oder vielmehr des Gewagten und Krankhaften in seiner Richtung, und das Bestreben, ihn hierin zu überbieten, den Begriff des „Liedes" geradezu auf den Kopf gestellt haben. Da finden wir Lieder, die eigentlich nur Klavierstücke mit zufälliger Begleitung einer Menschenstimme sind, ein Kämpfen gegen die Melodie bis aufs Messer, ein ängstliches Ausweichen vor jeder sangbar natürlichen Wendung, ein Verkünsteln des Rhythmus, Trüben der Harmonie, das man sich nur aus der Tendenz erklären kann, das Lied in seiner Wahrheit geradewegs zu negiren. Sogar Züge der gewagtesten Art, die Schumann nur selten und in ganz speciellen Fällen anwandte, werden uns jetzt bereits als tägliches Brot credenzt. Ein Lied, dessen Melodie auf dem Grundton schließt, dessen Vorspiel nicht auf dem Quintsextaccord oder dem verminderten Septimaccord anhebt, wird bald zu den Seltenheiten gehören. Wohin solch eine fortgesetzte Verkünstelung des Liedes führt, brauchen wir kaum auseinander zusetzen: zur unverhüllten Reaction. Wer sich durch einige Liederhefte unserer „geistreichen" Jung-Schumannianer durchgequält hat, dem ist nicht zu verargen, wenn er sich mit wahrer Wonne in die wasserhelle Melodieenflut eines Kücken, Abt und Gumbert stürzt. Wenn uns nur diese Wahl bliebe, wir thäten – wenngleich ohne Wonne – ganz dasselbe.

In Oesterreich, wo eine unbefangene, heitere Sinnlichkeit stets das entschiedenste Uebergewicht vor den Experimenten grübelnder Reflexion behauptet hat, zählt jene neueste ungesunde Richtung der Liedercomposition

bisher nur sehr wenige Repräsentanten. Ganz direct und mit peinlicher Wirkung tritt sie in den Liederheften von Dr. Otto Bach auf. In etwas feinerer Ausdrucksweise, aber immerhin bedenklich genug, spricht sie aus den Gesangscompositionen des jüngeren Adolf Müller. In diesem jungen strebsamen Componisten scheint die melodiöse Einfachheit und Behaglichkeit seines Vaters echt hegelisch plötzlich „in ihr Gegentheil umgeschlagen“ zu sein. Niemand, der die gleich näher zu besprechenden Lieder von Müller zur Hand nimmt, wird auf die Vermuthung gerathen, daß sie in zweiter Linie von dem beliebten Componisten des Liedes „Mei' Hütten“ und so vieler heiterer Theatergesänge abstammen.

Die „Lieder und Gesänge“ (*op.* 4) von Adolf Müller Sohn weisen Züge unläugbaren Talentes und feinerer musikalischer Bildung auf. Müller ist jedoch unseres Erachtens auf einem falschen Wege, von dem wir ihn gerne ablenken möchten. Das declamatorische und psychologische Raffinement, das in lauter Modulationen und überladenen Begleitungsfiguren sich äußert, jede Harmonie nur künstlich getrübt, jeden Rhythmus nur künstlich verschoben liebt, beherrscht fast durchgehends diese Lieder. Man betrachte nur wie gekünstelt und unruhig Mosens harmloses „Röschen“ componirt ist, wie unsangbar, durch peinliche Vorhälte sich durchwindend Lenau's „Weil' auf mir!“ Vor lauter „Ausdruck“ sind diese und ähnliche Lieder geradezu ausdruckslos. In dem Liede „Wie ist doch die Erde so schön, so schön!“ ist der Grundcharakter des Gedichtes, die Lust und Freudigkeit, gänzlich hinweggewischt. Dieser mißverstandene Schumannismus duldet keine Heiterkeit, überhaupt kein herzhaftes, ungebrochenes Gefühl. „Frühlingsgrün“ mit seiner schneidig raffinirten Betonung des Ausrufs „Die Lerche jubelt lauter drein“ gleicht fast einer Carricatur Schumanns. Wozu endlich der fortwährende Taktwechsel in Eichendorffs „Soldatenlied“ und der affectirte Fünfvierteltakt in Lenau's „Schwerer Abend“? Etwas ruhiger und einheitlicher ist Ad. Müllers geistlicher Sonettencyklus „Christus“ von Theod. Körner (*op.* 3). Doch dünkt uns auch hier der Ausdruck viel zu pathetisch und theatralisch, umsomehr als wir unwillkürlich an den schlichten, eigenthümlich biblischen Ton erinnert werden müssen, den Karl Löwe so sehr in seiner Gewalt und auch in der Behandlung dieser Sonette bewährt hat.

Allzusehr von Schumann beeinflußt ist auch Karl Navratil, dessen Lieder (*op.* 12, Wien bei A. Hammer) trotz manchen sinnigen Zuges den Eindruck des Ungesunden und Ueberreizten machen.

Als einer der wärmsten Verehrer und feinsten Kenner Schumanns ist der Schriftsteller und Componist Karl Debrois van Bruyck bekannt.

Er verläugnet dies Vorbild auch in seinen neuesten Liedercompositionen nicht, besitzt aber zu viel Selbstständigkeit und Kunstgeschmack, um in die Fehler der oben genannten Componisten zu verfallen. Ohne eine sehr ursprüngliche oder musikalisch reiche Natur zu sein, weiß doch Debrois Charakteristisches und Anziehendes zu bieten. Von seinen neueren Gesängen sind die, Frau Dustmann gewidmeten „Vier Lieder" (*op*. 16, Wien bei Wessely und Büsing) die effectvolleren, aber auch äußerlicheren. Eigenthümlicher haben uns die „Vier Gesänge" (*op*. 23) angemuthet, und unter diesen zumeist das in der Stimmung äußerst glücklich getroffene „Berglied des Knaben" von Uhland.

Ein neu auftauchender Name ist der des Freiherrn Ernst v. Tschiderer. Dieser in Innsbruck lebende Componist hat sich durch einen Festchor „Der rothe Tiroler Adler" und durch vier bei Spina erschienene Lieder recht vortheilhaft eingeführt. Zwei dieser Lieder („Am Achensee" und „Wiegenlied") zeichnen sich insbesondere durch anmuthige und sinnige Melodie aus.

Vor kurzem noch ein unbekannter Name, jetzt aber bereits ein Liebling aller Liedertafeln, ist E. S. Engelsberg. Unter diesem Pseudonym verbirgt sich eine aus Engelsberg in Schlesien gebürtige, in bureaukratischen und finanziellen Kreisen wohlbekannte Persönlichkeit, welche im Ernst des Geschäftslebens die Mitgift eines köstlichen Humors und einer erquickenden Melodieenfülle nicht verloren hat. Engelsbergs „Narrenquadrille" und „Ballscenen" gehören zu dem Gelungensten, was das Repertoire des Männerchorgesanges im heiteren Genre aufzuweisen hat. Der witzige Text (gleichfalls vom Componisten), so wie die melodieenreiche, schön abgerundete Musik erheben diese Stücke hoch über das Niveau des bloßen „Spaßes". Beide Compositionen, so wie der von Engelsberg sehr anmuthig componirte „Wandernde Dichter" von Eichendorff sind bei Wessely und Büsing erschienen und haben ihre nie versagende Wirkung bekanntlich in wiederholten Aufführungen erprobt.

Auf dem etwas tieferen Niveau des Derbkomischen bewegt sich mit entschiedenem Glück Moriz Käsmayer, dessen „Freischütz als Theaterzettel" (für zwei Frauen- und zwei Männerstimmen) zu den wirksamsten musikalischen Späßen gezählt werden darf.

Recht gelungene Beiträge zur Litteratur des Männergesangs lieferten ferner Karl v. Savenau mit drei bei Schalek in Prag erschienenen Männerchören (*op*. 11), aus welchen wir das „Fischerlied" besonders hervorheben, und der thätige Capellmeister am Salzburger Mozarteum Hanns Schläger.

Drei außerösterreichische Componisten, welche durch ihren längeren Aufenthalt und ihre musikalische Thätigkeit in Wien doch halb und halb zu den Unsern gezählt werden dürfen, sind Brahms, Winterberger und Hornstein. Von jedem derselben liegen uns neuere Gesangscompositionen vor. Von Brahms sind „Vier Duette für Alt und Bariton" (*op.* 28) und der 23. Psalm („Herr wie lange willst du mein so gar vergessen?" *op.* 27) bei Spina in Wien erschienen. Die vier Duette zeichnen sich durch echt poetische Auffassung des Stoffes, schöne Abrundung der Form und geistvolle Behandlung des zweistimmigen Satzes aus. Den Vorrang behauptet das wunderbar stimmungsvolle Duett „Die Nonne und der Ritter" und diesem zunächst der reizende Wechselgesang „Vor der Thür". Der „23. Psalm" ist für dreistimmigen Frauenchor mit Orgel- oder Klavierbegleitung gesetzt, eine Composition von großer Würde des Ausdrucks und meisterhaft polyphonem Bau. Wir wünschen und hoffen dem Namen Brahms häufiger in den Wiener Verlagskatalogen zu begegnen.

Der treffliche Klaviervirtuose Alexander Winterberger hat „Zehn Gesänge, für Alt, Baß oder Bariton" (*op.* 11) bei Kistner, und „Zwanzig Gesänge für Sopran oder Tenor" (*op.* 10) bei Hofmeister in Leipzig verlegt. Ein ernster, selbstständiger, männlicher Geist spricht aus diesen Liedern, in denen namentlich die glückliche Auffassung und Behandlung des charakteristischen Elementes auffällt. Die einzelnen Lieder sind allerdings von ungleichem Werth, wie dies in einer so umfangreichen Sammlung nur zu natürlich ist. Manche derselben kämpfen mit der Ungunst des Textes (wie z. B. die alberne „Klosternelke", die „einsame Rose" etc.), andere sind von dem Vorwurfe der Affectation und der Ueberladung nicht freizusprechen, wie „Der Traum", „Aus!", „Es hat die warme Frühlingsnacht", „Ich stand in dunklen Bäumen", „Leg' deine Wang'" (eine Harfenetüde mit etwas Gesang); seltener unterläuft einfach Unbedeutendes, wie „der Himmelsbote", „Kriegslied", „Wenn im Wald ich Abends wandle". Indeß prangen zwischen diesen leichteren oder angenagten Halmen vollwichtige Aehren in ansehnlicher Zahl, an denen man sich unbedingt erfreut und erlabt. Wie fein und anmuthig ist z. B. das „Ständchen" von Puschkin, „Gondelfahrt", das „Lied des Gärtners". Welch' ergreifende, tiefe Herzenstöne klingen aus dem Liede „Seit ich dich zuletzt gesehen!" Wie energisch in ihrer düstern, leidenschaftlichen Glut strömen die Klänge zu „Childe Harold", zu Byrons „Mein Herz ist dunkel". Diese reihen sich den besten Erzeugnissen des modernen Liedes an und stellen den entschiedenen Beruf Winterbergers außer Frage.

Ein sehr begabter Liedersänger ganz verschiedenen Charakters ist Robert von Hornstein. Seine Melodieen quellen so sorglos hell und ur-

sprünglich an das Tageslicht, daß es eine Freude ist. Das Grübelnde, Leidenschaftliche steht ihm fern, den höchsten Aufschrei des Schmerzes erreicht er so wenig als das gedämpfte, nur halb andeutende Zwielicht der modern reflectirenden Empfindung. Alles ist klar angeschaut, warm empfunden, leicht und schlicht geformt. Den Volkston trifft Hornstein oft ganz wunderbar, wie in seinen köstlichen „Soldatenliedern", der „Prinzeß Arm" u. A. Nichts Erquältes, Ergrübeltes stört uns bei Hornstein; eher wünscht man im Gegentheil, er ließe mitunter mehr Kritik walten, ginge strenger und wählerischer zu Werke. Es würde ihm dann nicht entgehen, daß zwischen seinen frischesten, eigenthümlichsten Liedern ganz alltägliche stehen, ja daß selbst wieder im einzelnen Liede hin und wieder eine leicht zu tilgende Banalität oder Schleuderhaftigkeit den schönen Hauptgedanken, die poetische Grundstimmung beeinträchtigt. In ihren glücklichen Momenten (und deren kennen wir viele) macht Hornsteins Muse stets den erquickenden Eindruck der Frische, Natürlichkeit und Gesundheit. In Wien sind zwei neuere Liederhefte Hornsteins erschienen, das eine (*op.* 26) bei Wessely und Büsing, das andere (*op.* 51) bei Ludewig. Aus dem ersten Hefte heben wir „Auf der Haide" und „Waldeinsamkeit" hervor; auch das zweite bietet manch' duftiges Blümchen. Zwei neue komische Opern von Hornstein stehen in Aussicht, wir sind überzeugt, daß der Componist auf diesem Felde Vorzügliches zu leisten berufen sei.

Noch einer interessanten Novität aus Spina's Verlag haben wir zu erwähnen, eines Gesangstückes von bescheidenstem Umfang, aber bedeutendem Inhalt: Schuberts Composition der bekannten altschottischen Ballade „Edward". Sie ist keine Jugendarbeit, sondern stammt aus den letzten, also besten Jahren des genialen Componisten. Schubert schrieb die Musik unmittelbar nach der ihn tief anregenden Lectüre des Gedichtes auf den Wunsch einer Freundin nieder. Das Gedicht ist als Strophenlied behandelt, aber von ergreifender Wahrheit und Prägnanz des Ausdruckes. Zu Löwe's durchcomponirtem „Edward" bildet der Schubert'sche ein interessantes Seiten- oder Gegenstück. Die Entdeckung und Veröffentlichung dieses Liedes, wie so manch' anderer Schubert'schen Reliquie ist einem halben Zufall zu verdanken.

Eine anmuthige Sammlung italienischer Lieder, bei welcher nur die Eigenthumsgrenze zwischen eigener Composition und wirklichem Volkslied stark verwischt erscheint, heißt: *„Addio a Vienna. Album di canti siciliani. Parole e musica di Salvatore Marchesi."* Dies, 14 Lieder enthaltende „Album" ist in zwei Heften bei Spina verlegt. Gelegentlich dieser wohllautenden italienischen Gesänge können wir uns nicht versagen, auf „zwei

Liebeslieder von Alessandro Scarlatti“, dem Vater der neapolitanischen Schule, somit der modernen italienischen Musik, aufmerksam zu machen. Der geschätzte Liedercomponist und Musikschriftsteller Karl Banck in Dresden entdeckte diese einfachen, melodiösen und dabei doch so leidenschaftlichen Gesänge kürzlich in Venedig und hat sie mit deutschem und italienischem Text bei B. Senff in Leipzig veröffentlicht. Fast gleichzeitig wurde Banck der glückliche Finder eines *„Salve Regina“* von Pergolese. Es ist für zwei Frauenstimmen mit Klavierbegleitung geschrieben und enthält sechs Nummern; in Form und Charakter ein directes Seitenstück zu dem – allerdings bedeutenderen – *„Stabat mate*r*“* desselben Meisters. Der Freund classischen Gesanges wird beide Publicationen als angenehme Ueberraschungen begrüßen.*)

Instrumental-Compositionen.

Weitaus überwiegend sind hier (von Tanzmusik und den verschiedenartigen Arrangements abgesehen) die Claviercompositionen. Sie gewähren uns diesmal quantitativ wie qualitativ eine geringere Ausbeute als die Gesangstücke. Zwei bekannte, im goldenen Zeitalter des Virtuosenthums vielgefeierte Namen stoßen uns zuerst auf: Alexander Dreyschock und Rudolf Willmers. Von beiden bringt Spina einige sehr elegant ausgestattete und recht mittelmäßig componirte Novitäten. „Drei Klavierstücke“, (*op.* 131) von Dreyschock (Wiegenlied, Scherzo, Frühlingslied) sind ganz unbedeutend, seine „Romanze aus Schuberts „häuslichem Krieg“ eine gewöhnliche Arpeggientransscription. Indeß sind diese Stücke zum mindesten kurz, anspruchslos und nicht schwer. Schlimmer steht es mit einem größeren Klavierstück Dreyschocks, das den sinnlosen Titel führt: *„Poème romantique* nach einer Volkssage“ (*op.* 128). Dieses Salonstück enthält gar keine nähere Andeutung eines bestimmten poetischen Inhalts: der Beisatz „nach einer Volkssage“ enthält demnach in drei Worten eben so viele Ungereimtheiten.

Wie Dreyschock, so ist auch sein College Willmers bereits über die Opuszahl 100 hinaus, ein halbes Wunder, wenn man die bescheidene schöpferische Kraft dieser beiden Virtuosen in Anschlag bringt.

*) Auch auf dem Gebiet der älteren classischen Klaviermusik liegt uns eine werthvolle Publication des eben so thätigen als intelligenten Leipziger Verlegers Bartholf Senff vor: drei Hefte mit Klavierstücken von Rameau, Dom. Scarlatti, Pergolese, Couperin, Chambonières, Marcello u. A. (aus dem Concertrepertoire von Wilhelmine Clauß) in prachtvoller Ausstattung.

„Illusionen“ heißen die neuesten „vier Tonstücke“ von Willmers (*op.* 104), äußerst mattherzige Salonstücke, in denen herkömmliche Passagen, Arpeggien und Trillerketten ein dürftiges Thema umflattern. Was uns betrifft, so machen wir uns über Herrn Willmers' Muse längst keine „Illusionen“ mehr. Ungleich gehaltvoller sind drei Charakterstücke von Eduard Horn, welche unter dem Titel „Herbstbilder“ bei C. Haslinger erschienen sind. Das erste („Haide“) entfaltet ein düsteres Stimmungsbild, dessen rhapsodische Freiheit beinahe an Improvisation mahnt. Die sinnige „Herbstzeitlose“ weist allzu direct auf ihr Vorbild Schumann. Das dritte Stück ist uns das liebste, eine „Kirmeß“ voll Lebenslust und Humor. Möge der unstreitig begabte Componist öfter aus seiner Schweigsamkeit heraustreten. Wie Horns Charakterstücke an Schumann, so lehnen sich jene von Adolf Proßnitz („Sechs Poesien, *op.* 18, bei Spina) an Mendelssohn. Ohne durch Erfindungskraft und Originalität besonders zu glänzen, erfreuen die „Poesien“ dieses, bekanntlich als Klavierlehrer sehr geachteten Componisten durch ihre elegante Abrundung und jede Atrocität vermeidende, gebildete Ausdrucksweise. Charakteristisch nicht ohne Herbheit sind „drei Klavierstücke“ von Karl Goldmark. Sie sind Frl. Bettelheim gewidmet, welche dieselben zuerst öffentlich vortrug. Nicht ohne Wehmuth wird man auf drei kürzlich erschienene Klavierstücke blicken, welche, von einem sehr jungen Componisten herrührend, doch schon *„Oeuvres posthumes“* sind. Wir meinen den Nachlaß des jungen Karl Filtsch, der schon als 10jähriger Knabe durch seine Virtuosität Aufsehen machte, eine Zeitlang Chopins Schüler war und im Jahre 1845 in Venedig, 14 Jahre alt, starb. Die drei Stücke erinnern in ihrer Träumerei und nervösen Gereiztheit ungemein an Chopin, das erste Impromptu geht hierin bis zur directen Reminiscenz. Als ein Anzeichen der schönen Früchte, die das Talent des so früh Verblichenen später wohl getragen hätte, so wie als Erinnerung an sein kurzes, glänzendes Wirken werden Filtschs nachgelassene Klavierstücke gewiß Interesse erregen. Als leidenschaftlicher Anhänger Chopins erweist sich auch Graf Karl Zaluski in seinen „Vier Mazoviennes“ (Wien bei Haslinger). Der Reiz des Nationalen und ein feiner Sinn für frappante Harmonisirung machten uns diese Stücke interessant. Möchte der vielgereiste, mit feinstem musikalischen Gefühl begabte Componist sich auch bereit finden, seine Bearbeitungen arabischer und persischer Melodieen der Oeffentlichkeit preiszugeben!

Von großem nationalen Interesse sind ferner die von Dr. Joseph Gänsbacher für Klavier allein arrangirten „Schottischen Lieder“ (zwei Hefte, bei Spina). Diese Sammlung echter und in Schottland vorzüglich be-

liebter Nationalmelodieen, deren geschickte und charaktervolle Harmonisirung das Verdienst Dr. Gänsbachers ist, enthält wahrhaft reizende Stücke.

Nicht ungefällig anzuhören und nicht undankbar zu spielen sind Albert Horands „Jahrzeitenbilder“ (zwei Hefte, bei Büsing). Eine ähnliche Kleinigkeit ist Ernst Leonhardi's „In Freud und Leid“ (drei Hefte, bei Büsing), eine Reihe kürzerer Klavierstücke, welche, wie schon der beigefügte Fingersatz andeutet, vornehmlich für die Jugend bestimmt sind. Wir ziehen das Beste daraus (das dritte Heft) einem „lyrischen Tonstück“ (*op.* 10) desselben Componisten vor, welches auf die als Ueberschrift prangende Frage „Was ich ihr sagen möcht'?“ eine äußerst ungenügende Auskunft ertheilt. Freunde leichter eleganter Salonmusik werden an den bei Büsing erschienenen Klavierstücken von Jos. Heidenfelder Vergnügen finden; das „Abendläuten“ dieses Componisten hat bekanntlich große Verbreitung gefunden.

Recht angenehm und sinnig klingen drei kurze „Klavierstücke“ von Hans Schmitt (*op.* 1); sie behagen uns in ihrer Anspruchslosigkeit besser, als das größere Klavierstück „Im Walde“ (*op.* 2, gleichfalls bei Büsing), dessen häufiger Taktwechsel und malende Tendenz den musikalischen Eindruck bisweilen trübt. Bedeutender als durch seine schöpferische Begabung (soweit wir sie aus diesen wenigen Proben kennen) erscheint uns Herr Schmitt in seiner pädagogischen Thätigkeit. Derselbe hat als Lehrer des Klavierspiels am hiesigen Conservatorium sehr erfreuliche Proben seiner Methode geliefert und auch ein lobenswerthes litterarisches Zeichen derselben veröffentlicht. Es sind dies „dreißig Etuden“, welche, zweckmäßig erdacht und geordnet, den angehenden Klavierspieler rasch vorwärts bringen, ohne ihn zu übermüden oder zu langweilen. Ein Heft „Technische Uebungen“ desselben Verfassers empfiehlt sich als passende Ergänzung der „30 Etuden“.

Eine willkommene Gabe für jüngere Klavierspieler bringt Haslingers Verlag mit dem „Beethoven-Album“ von A. Struth. Dies Album enthält in zwei Heften eine Reihe melodischer Stücke, welche zum Zwecke des Unterrichts aus Beethovens Meisterwerken ausgewählt und bearbeitet sind. Schwächere Kräfte, welche an die Beethoven'schen Originale noch nicht hinanreichen, finden hier wenigstens einen köstlichen musikalischen Stoff, durch welchen wir den Wust von Opernmelodieen von den Pulten der Klavierschüler gern verdrängt sehen würden.

Eine umfangreiche pädagogische Arbeit ist die „Systematische Klavierschule“ von Wenzel Schwarz, in sechs Abtheilungen. Diese im

Selbstverlag des Verfassers erschienene, in mehreren Musikinstituten bereits praktisch eingeführte Klavierschule enthält einen sehr reichen, aus den besten Meistern der Neuzeit geschöpften und methodisch wohlgeordneten Stoff. Aus den zahlreichen Arrangements heben wir nur die bei Spina verlegte, von C. Geißler sehr geschickt ausgeführte vierhändige Bearbeitung der *A-moll*-Sonate von Fr. Schubert hervor.*)

Die Organistenlitteratur finden wir durch „18 Choralvorspiele" unseres Altmeisters Simon Sechter (drei Hefte, bei Büsing) bereichert, neben welchen auch die „12 Orgelpräludien" von R. Bibl (*op.* 11, bei Büsing) in ihrer einfachen, leichteren Weise genannt zu werden verdienen.

Die Freunde der Physharmonika finden unter Spina's Verlagsnovitäten mehrere neue Arrangements von dem Meister dieses Instruments C. Georg Lickl. Wir heben namentlich die Bearbeitung der *C-dur*-Messe von Beethoven und die „Sammlung von Ouverturen" für Physharmonika und Klavier (vierhändig) hervor. Lickls „Schule für Physharmonika und Harmonium" genießt als bestes Werk dieser Art bereits allseitige Anerkennung.

Eine musikalische Specialität, der man außer Oesterreich nur noch in Baiern begegnet, ist die Zither. Für dieses bescheiden-gemüthliche Instrument unserer Alpenbewohner, welches aber bekanntlich auch „auf den Tisch" des elegantesten Hauses der Residenz niedergelegt wird, ist auch in den jüngsten Wiener Verlagskatalogen mit zahlreichem musikalischen Spielzeug gesorgt.

Vom Kleineren zum Größeren übergehend, erinnern wir an die bereits eingangs erwähnten Streichquartette von Herbeck und H. W. Ernst, die kürzlich – leider nur in Auflagstimmen, einer für kritische Zwecke nicht ausreichenden Form – hier erschienen sind.

Der Ruhm, eine neue Symphonie und zwar in Partitur (nebst allen wünschenswerthen Arrangements) verlegt zu haben, gebührt von allen österreichischen Verlegern nur Herrn G. Heckenast in Pest. Es ist die *D-moll*-Symphonie (*op.* 44) von Robert Volkmann, ein charaktervolles geistreiches Werk, welches das wohlverdiente Ansehen dieses eben so tüchtigen als bescheidenen Tondichters nur erhöhen kann. Volkmanns Symphonie wurde bereits in Leipzig und in Petersburg mit entschiedenem

*) Ein noch ungedrucktes Arrangement, das der Veröffentlichung werth erscheint, ist Leop. v. Sonnleithners Orchestrirung der *F-moll*-Phantasie von Schubert. Sie wurde im verflossenen Winter in den Orchesterconcerten des hiesigen Conservatoriums mit großem Beifall gespielt.

Erfolg gegeben. Wir hoffen, die Wiener Concertinstitute werden im nächsten Winter nicht zurückbleiben und uns Gelegenheit geben, auf dies Werk, dessen ausführliche Besprechung uns hier zu weit führen würde, eingehend zurückzukommen.

Ohne Herrn Heckenast würde die musikalische Kritik wohl nie in die Lage kommen, ihren Blick bis nach Ungarn schweifen zu lassen. Heckenast ist auch kein ungarischer, sondern ein deutscher Verleger, der zufällig in Pest wohnt und, im Gegensatz zu seinen dortigen Collegen, alle seine Verlagsartikel nicht für den ungarischen Localbedarf, sondern für den großen europäischen Markt berechnet. Heckenasts Musikalien, – die meisten Volkmann'schen Compositionen gehören dazu – erscheinen mit deutschem Titel und finden auch sofort in ganz Deutschland Beachtung. Die übrigen Pester Musikverleger halten mit nationaler Zähigkeit an ihren ungarischen Ueberschriften fest, und verschmähen es, denselben auch nur eine deutsche, französische oder italienische Uebersetzung beizufügen. Die gleiche selbstgenügsame Gepflogenheit finden wir in neuester Zeit auch häufig in Prag, Lemberg und Krakau. Sobald derlei „nationale" Verleger ihre Musikalien nur auf den kleinen Markt ihrer Nation einschränken wollen, eine weitere Verbreitung derselben verachtend, haben sie natürlich mit ihrer sprachlichen Ausschließlichkeit vollkommen recht. Kein Mensch nimmt dann weiter Notiz davon, und derlei Prager, Pester, Lemberger Verlagsartikel, möge ihr Inhalt vielleicht der köstlichste sein, existiren für das übrige Europa nicht. Zu verwundern bleibt es dann noch immer, daß diese Nationen gar kein Verlangen hegen sollten, den Schatz ihrer Musik, die doch eine allgemeine Sprache ist, auch von den Culturvölkern gekannt und beachtet zu wissen. Wenn sie aber diesen Wunsch hegen und dennoch bei ihrem exclusiven Titelwesen verharren, dann ist ihr Verfahren wahrhaft lächerlich. Wir haben, um keine österreichischen Beispiele anzuführen – eine interessante, bei Hofmeister in Leipzig gestochene Sammlung von 100 kleinrussischen Volksliedern vor uns. Der Herausgeber, Anton Kocipinsky, spricht in der (kleinrussisch geschriebenen) Vorrede ausdrücklich den Wunsch aus, es möchten diese Lieder, deren Poesie und Musik eine weite Verbreitung verdienen, auch bei anderen Nationen Eingang und Würdigung finden. Er verschmäht es aber, den Titel der Sammlung eine deutsche, französische, italienische oder englische Uebersetzung beizufügen, oder auch nur die Ueberschriften der Lieder zu verdolmetschen, woraus man wenigstens auf den Hauptinhalt der Gedichte schließen könnte. Mit welchem Recht kann eine solche Rücksichtslosigkeit Berücksichtigung bei anderen Nationen ansprechen? Der

Violinspieler Reményi, welcher sein halbes Leben auf Reisen zubringt, um seiner Kunst in Deutschland, England und Frankreich Anerkennung zu verschaffen, läßt seine Compositionen (Klavier- und Violinstücke!) lediglich mit ungarischen Titeln drucken. Die Folge davon ist nur die, daß außerhalb Ungarns kein Mensch das Titelblatt dieser Compositionen auch nur umwendet.

Oesterreichische Wochenschrift 1864, S. 1601–1608 u. 1648–1655

Musikalische Litteratur.

I.

(„Franz Schubert", von Dr. Heinrich Kreißle v. Hellborn. Wien 1865. Verlag von C. Gerolds Sohn.)

Unter dem Titel „Franz Schubert. Eine biographische Skizze von Dr. v. Kreißle" erschien vor drei Jahren eine Monographie, welche durch ihr interessantes neues Material die Aufmerksamkeit der musikalischen Lesewelt, der Verehrer Schuberts insbesondere auf sich zog. Die wohlwollende Aufnahme, welche jenes Büchlein trotz seiner Lückenhaftigkeit und der ärmlichen äußeren Ausstattung fand, mußte in dem Verfasser den Wunsch erregen, daraus eine vollständige Biographie Schuberts hervorgehen zu lassen. Herr v. Kreißle, seither unablässig bemüht, seine Nachforschungen über Schuberts Leben und Werke nach allen Richtungen auszubreiten, ist dabei vom Glück begünstigt gewesen. Noch leben mehrere nähere Freunde Schuberts, von denen glaubwürdige Mittheilungen über dessen Persönlichkeit zu erlangen waren, noch war es möglich, die vielfach verschlungenen Schicksale zu entwirren, welchen einzelne Compositionen Schuberts verfallen sind. Allein die Zahl glaubwürdiger Augenzeugen und zweifelloser Beweismittel verringert sich von Jahr zu Jahr – es war hohe Zeit zu sammeln und festzuhalten, was davon noch zu erreichen stand. Das hat Herr v. Kreißle mit rühmlichstem Eifer und gewissenhafter Genauigkeit gethan. Die Schwierigkeiten des Unternehmens verhehlt er sich nicht, er räumt ein, daß „jede Biographie Schuberts wegen des Mangels an innigen Wechselbeziehungen zwischen dessen innerem und äußerem Leben mehr oder weniger das Gepräge des Skizzenhaften tragen wird". Dennoch ließ sich der Verfasser nicht abschrecken. „Es ist – sagt er in der Vorrede – meine auf Erfahrung gestützte Ueberzeugung, daß in nicht ferner Zeit bei dem allmä-

ligen Heimgang der noch lebenden Zeugen von Schuberts äußerer Existenz eine Biographie dieses Tondichters schlechterdings zu den Unmöglichkeiten gehören wird, und daß fürder, ungeachtet so mancher unvermeidlicher Lücken, im wesentlichen kaum ein Mehreres geboten werden dürfte, als in dieser Darstellung enthalten ist“. Vielleicht ist es dem geneigten Leser willkommen, wenn wir ihn raschen Fluges durch die umfangreiche Erzählung Herrn v. Kreißle's führen, nur bei jenen Partieen einen Augenblick verweilend, welche Wichtiges und Neues mittheilen.

Schuberts Vater (eines Bauers Sohn aus Mährisch-Neudorf) war bekanntlich Schulleiter bei der Pfarre „zu den h. 14 Nothhelfern“ in der Vorstadt Lichtenthal. Seine erste Frau (Franz Schuberts Mutter) war eine Schlesierin, Elisabeth Fitz, und vor ihrer Verheiratung als Köchin in Wien bedienstet. Franz Schubert verlebte seine Kinder- und Knabenzeit im elterlichen Hause, seine schöne Sopranstimme und sein früh entwickeltes musikalisches Talent verhalfen dem eilfjährigen Knaben zur Aufnahme in die Hofcapelle (als Sängerknabe) und zu einem Stiftungsplatze im Convict. Im Convict wurde damals sehr viel Musik getrieben; ein vollständiges, bloß aus Convictzöglingen gebildetes Orchester hielt fast täglich Uebungen und führte Haydns und Mozarts Symphonien ganz tüchtig auf. Schubert spielte die erste Violine und übernahm auch bald die Leitung des kleinen Orchesters. Diese Aufführungen wurden ihm natürlich zur mächtigsten Anregung sich selbst im Componiren zu versuchen. Melodien strömten ihm in Fülle zu und der Verbrauch an Notenpapier (Freund Spaun versah ihn damit) wurde bald ein sehr ansehnlicher. Daß Franz während seiner Convictszeit sich sehr knapp behelfen mußte, beweist folgender charakteristische Brief vom 24. November 1812 an seinen Bruder Ferdinand:

Gleich heraus damit, was mir am Herzen liegt, und so komme ich eher zu meinem Zwecke, und Du wirst nicht durch liebe Umschweife lang aufgehalten. Schon lange habe ich über meine Lage nachgedacht, und gefunden, daß sie im Ganzen genommen zwar gut sei, aber noch hie und da verbessert werden könnte; Du weißt aus Erfahrung, daß man doch manchmal eine Semmel und ein paar Aepfel essen möchte, um so mehr, wenn man nach einem mittelmäßigen Mittagsmahle nach 8 ½ Stunden erst ein armseliges Nachtmahl erwarten darf. Dieser schon oft sich aufgedrungene Wunsch stellt sich nun immer mehr ein, und ich mußte *nolens volens* endlich eine Abänderung treffen. Die paar Groschen, die ich vom Herrn Vater bekomme, sind in den ersten Tagen beim T –, was soll ich dann die übrige Zeit thun?

„Die auf dich hoffen, werden nicht zu Schanden werden. Matth. Cap. 2, V. 4.“ So dachte auch ich. – Was wär's denn auch, wenn Du mir monatlich ein paar Kreuzer

zukommen ließest. Du würdest es nicht einmal spüren, indem ich mich in meiner Klause für glücklich hielte und zufrieden sein würde. Wie gesagt, ich stütze mich auf die Worte Apostels Matthäus, der da spricht: Wer zwei Röcke hat, der gebe einen den Armen. Indessen wünsche ich, daß Du der Stimme Gehör geben mögest, die Dir unaufhörlich zuruft,

Deines
Dich liebenden, armen hoffenden
und nochmal armen Bruders Franz
zu erinnern.

Im Jahre 1813, fünf Jahre nach seinem Eintritte in das Convict, verließ er, da seine Stimme zu mutiren anfing, diese Anstalt und kehrte ins elterliche Haus zurück. Eine zweimal sich wiederholende Aufforderung, sich zum Militärdienst zu stellen, veranlaßte Schubert, welcher dieser Gefahr für alle Zeit entgehen wollte, bei seinem Vater als Schulgehülfe einzutreten. Drei Jahre lang versah er dieses ihm verhaßte Amt mit allem Eifer, bis ihm der geistige Druck endlich zu lästig ward und er sich entschloß, sich ganz der Tonkunst zu widmen. Bereits hatte Schuberts Talent sich in kleineren Kreisen Bahn gebrochen und sein Fleiß war rastlos. In den Jahren 1813 bis 1817 wanderte Schubert mit seinen Ausarbeitungen regelmäßig zu dem Hofcapellmeister Salieri, der das Genie seines Schülers allerdings erkannte, aber, einer ganz verschiedenen Richtung angehörig, dasselbe nicht in dem Maß zu fördern vermochte, als Schuberts Freunde gehofft. Das Beste wußte Schubert jederzeit aus sich selbst zu schöpfen, unausgesetztes Produciren verhalf ihm früh zur sicheren Herrschaft über das Tonmaterial. Indeß, die künstlerische Kraft im Componisten lebt nicht von Tönen allein, es müssen ihr auch andere Bildungsquellen zufließen. Wenn wir den Sänger Vogl ausnehmen, so sehen wir von Schuberts Freunden gerade die nichtmusikalischen bedeutenden Einfluß auf ihn nehmen; so die Dichter Johann Mayrhofer, Franz v. Schober, Ed. Bauernfeld, den Maler Schwind u. A. Namentlich der viel ältere Mayrhofer, ein vielseitig gebildeter, poetischer Sonderling, der später ein so tragisches Ende nahm, führte Schubert tiefer in das Wesen der Poesie ein, schrieb viele Gedichte und sogar zwei Operntexte für ihn.

Das Jahr 1815 (Schuberts achtzehntes) war quantitativ wohl das musikalisch ergiebigste seines Lebens. Eine große Anzahl Lieder, zwei Sonaten, zwei Symphonien und nicht weniger als sechs Singspiele*) schuf der junge

*) Die Titel derselben sind: „Der vierjährige Posten“ (von Th. Körner), „Fernando“, „Claudine

Tonmeister in diesem einen Jahr. Der Drang, Opernmusik zu schreiben, war in Schubert unwiderstehlich geworden, nach seiner Weise producirte er auch in dieser Gattung gleich massenhaft. Die meist ganz veralteten Textbücher lassen eine theatralische Wiederbelebung der Schubert'schen Opern und Singspiele kaum mehr hoffen, doch stimmen wir mit Herrn v. Kreißle vollkommen überein, wenn er die rein musikalischen Schätze daraus durch Concertaufführungen zu retten und zu erhalten empfiehlt. Was zu Schuberts Lebzeiten von seinen dramatischen Compositionen wirklich zur Aufführung gelangt ist, gehörte ausschließlich dem Melodrama und der musikalischen Posse an.

In das Jahr 1816 fällt die Composition der Cantate „Prometheus" für Solostimmen, Chor und Orchester, die leider spurlos verschwunden ist. Mehrere Rechtshörer (darunter der spätere Handelsminister Graf C. Wickenburg) beschlossen, ihren Prof. Watteroth zu seinem Namenstag mit einer musikalischen Feier zu überraschen. Der Studirende Philipp v. Dräxler (derzeit Hofrath im Obersthofmeisteramte) dichtete die Cantate „Prometheus" und übergab sie Schubert zur Composition. Das Tonwerk wurde am 24. Juli in Watteroths Garten aufgeführt und machte auf alle Hörer einen bedeutenden Eindruck. Leop. v. Sonnleithner schlug es sogar für die Concerte des Musikvereins vor, drang aber mit seinem Antrage nicht durch, da man „von einem so jungen, noch nicht anerkannten Tonsetzer" nichts wissen wollte. Die Cantate wurde später noch mehrmals in Wien und außerhalb (z. B. in Innsbruck durch Gänsbacher, im Stift St. Göttweih etc.) aufgeführt, in Schuberts Nachlaß wurde sie aber nicht mehr gefunden und ist, wie gesagt, auf räthselhafte Weise verschwunden.

Auch die Composition einer dreiactigen Oper, „Die Bürgschaft", begann Schubert mit großer Energie, vollendete sie jedoch nicht. Wenn man den unglaublich albernen Text dieser (nach Schillers Ballade bearbeiteten) Oper zu Gesicht bekommt, muß man staunen, daß Schubert überhaupt auch nur den kleinsten Theil seines Talentes und seiner Zeit daran verschwendete.*) In der

---

von Villabella" (v. Goethe). „Die beiden Freunde von Salamanca", „Der Spiegelritter" und „Der Minnesänger".

*) Möros führt sich mit folgender Arie ein:

„Muß ich fühlen in tiefer Brust
Tiefes Elend, tiefe Schmach,
Und mit dieser Rachelust!
Und ich bin so klein und schwach!
Feste giebt es heute wieder
Bei dem König an dem Hof,

Wahl seiner Texte verfuhr Schubert zeitlebens sehr kritiklos; er mußte produciren, mußte dem in ihm wogenden musikalischen Gedankenstrom Abfluß verschaffen, und da frug er nicht lange, wie und wohin. In dieser Hinsicht war Schubert das gerade Gegentheil des wählerischen, fein gebildeten, mitunter zaghaften Mendelssohn. Mendelssohn hat nie eine große Oper vollendet, weil jedes Libretto, das man ihm bot, ihm zu schlecht dünkte, Schuberts große Opern sind für uns verloren, weil ihm jeder Text gut genug war.

Sehr anziehend und charakteristisch sind einige Tagebuchnotizen Schuberts (aus den Jahren 1816 bis 1824), die Herr v. Kreißle mittheilt, echte, volle Klänge aus dem tiefen, einfachen Gemüth des Tondichters. Wichtig zur genaueren Beurtheilung von Schuberts künstlerischem Entwicklungsgang scheinen uns zwei dieser Bemerkungen, besonders wenn man sie im Zusammenhang auffaßt. Schubert schreibt am 13. Juni 1816: „Ein heller, lichter, schöner Tag wird dieser durch mein ganzes Leben bleiben. Wie von ferne, leise hallen mir noch die Zaubertöne von Mozarts Musik. So bleiben uns diese schönen Abdrücke in der Seele, welche keine Zeit, keine Umstände verwischen und wohlthätig auf unser Dasein wirken. O Mozart, unsterblicher Mozart! wie viele und wie unendlich viele solche wohlthätige Abdrücke eines lichten, besseren Lebens hast Du in unsere Seele geprägt!“

Am 16. Juni desselben Jahres schreibt Schubert, von Salieri's Jubelfeier nach Hause gekommen, Folgendes nieder: „Schön und erquickend muß es dem Künstler sein, seine Schüler alle um sich versammelt zu sehen, wie jeder sich strebt, zu seiner Jubelfeier das Beste zu leisten; in allen diesen Compositionen bloße Natur mit ihrem Ausdruck, frei von aller Bizarrerie zu hören, welche bei den meisten Tonsetzern jetzt zu herrschen pflegt, und einem unserer größten deutschen Künstler beinahe allein zu verdanken ist; von dieser Bizarrerie, welche das Tragische mit dem Komischen, das Angenehme mit dem Widrigen, das Heroische mit Heulerei, das Heiligste mit dem Harlecchino vereint, verwechselt, nicht unterscheidet und die Menschen in Raserei versetzt, statt in Liebe auflöst u. s. w.“

Unseres Erachtens (Herr v. Kreißle spricht sich darüber nicht aus) kann Schubert unter dem großen deutschen Künstler, der das „Bizarre“ in Schwung gebracht, nur Beethoven gemeint haben. Zusammengehalten mit dem vorhergehenden Tagebuchblatt und dessen enthusiastischem Mozart-Cultus, beweist diese Aeußerung, daß Schubert doch eine Periode hatte, wo Mozart sein „musikalischer Hausgott“ war, und das Mozart'sche

---

Uebermuth singt üppige Lieder
Bei den Prassern zu dem Soff!“ etc.

Idealitätsprincip seine Norm. Wenn auch später Schuberts Verehrung für Beethoven jede andere in Schatten drängte, so kann man doch nicht mit vollem Grund behaupten, es könne bei Schubert eigentlich n u r von einem „Beethoven'schen Einfluß die Rede sein", wie Herr v. Kreißle (S. 22) annimmt. Ja selbst Z u m s t e g s maßgebender Einfluß auf eine frühe Periode und ein begrenztes Gebiet von Schuberts Schaffen, nämlich dessen Balladen, scheint uns so auffallend, daß er mehr betont zu werden verdiente.

In das Jahr 1817 fällt Schuberts Bekanntschaft mit dem trefflichen Hofopernsänger Michael V o g l, der bekanntlich Schuberts Lieder zuerst in weitere Kreise einführte und im Leben unseres Componisten eine sehr wichtige Rolle spielte. (Vogl starb im Jahre 1840, im 73. Lebensjahre, überlebte also den 20 Jahre jüngeren Schubert um 12 Jahre.) Ueber das oft allzu ideal dargestellte Verhältniß zwischen Schubert und Vogl macht Herr v. Kreißle folgende sehr richtige Bemerkung: „Von einem Freundschaftsverhältniß im eigentlichen Sinne des Wortes war bei diesem Gegensatz der Naturen nicht die Spur; und selbst die rein musikalische Seite ins Auge gefaßt, läßt sich nicht in Abrede stellen, daß dieses im Künstlerleben vielleicht einzig dastehende Verhältniß auch seine Kehrseite hatte. Es unterliegt nämlich keinem Zweifel, daß Schubert unter des Sängers Einfluß viele Lieder für eine Stimmlage schrieb, die sich eben selten vorfindet, während Vogl, dessen Organ sie angepaßt waren, gerade dadurch, daß er mit einem tonlos gesprochenen Wort, einem Aufschrei oder Falsett-Ton von dem natürlichen und künstlerisch allein zu rechtfertigenden Gesang abwich, die gewaltigsten Effecte zu erzielen wußte. Als eine weitere, nicht eben erwünschte Folge darf auch die Thatsache bezeichnet werden, daß Schubert dem Sänger zu Gefallen sich mit der Production von Liedern überhaupt, und insbesondere von solchen kleinerer Art angelegentlicher beschäftigt hat, als dies sonst der Fall gewesen sein würde".

Ein freundliches, poetisch angehauchtes Intermezzo in Schuberts Leben war dessen Sommeraufenthalt in Zélecz beim Grafen E s t e r h a z y (1818 und 1824). Schubert gab den Comtessen Musikunterricht. Da die ganze Familie musikalisch war, fühlte sich Schubert zu neuen Schöpfungen dort auf das glücklichste angeregt. Stücke, wie das „Ungarische Divertissement" und andere bei Esterhazy entstandene Compositionen schimmern im Abglanz fröhlicher Tage und überdies recht local im Nachklang ungarischer Volksmelodien.

Die Rossini-Schwärmerei, welche anfangs der zwanziger Jahre das Wiener Publicum ganz erfüllte, verminderte Schuberts Hoffnung, eine seiner zwei großen Opern („Fierabras" und „Alfonso und Estrella") in Wien aufge-

führt zu sehen. Dennoch bekannte der neidlose Schubert sich als aufrichtigen Bewunderer Rossini's und war ein fleißiger und aufmerksamer Besucher der italienischen Oper. „Außerordentliches Genie kann man Rossini nicht absprechen", schreibt Schubert 1819 an Hüttenbrenner. Im Sommer dieses Jahres begab sich Schubert zum ersten Male nach Ober-Oesterreich, wo er in Linz, Salzburg und Steyr kurzen Aufenthalt nahm. Durch diese Gegenden wanderte er stets am liebsten, fühlte sich dort am glücklichsten. Besonders in „Stadt Steyr" (der Heimat Mayrhofers und Vogls) befand er sich behaglich, einige liebenswürdige und musikliebende Familien daselbst nahmen ihn gerne auf und ließen ihn bald heimisch werden. Im Jahre 1820 trat Schubert zum ersten Male – und seltsamer Weise mit einem dramatischen Werke vor das große Publicum seiner Vaterstadt. Noch war keine Note von Schubert gedruckt, der bereits ein paar hundert Lieder geschrieben hatte, als man (14. Juni 1820) ein einactiges Singspiel von ihm, „Die Zwillinge", im Kärntnerthortheater aufführte. Man lobte die Musik, die aber nicht hindern konnte, daß das Singspiel, wohl durch die Schuld des albernen Textes, nach der sechsten Vorstellung für immer vom Repertoir verschwand. Bald darauf kam ein neues schauerliches Zauberspiel in drei Acten, „Die Zauberharfe", im Theater an der Wien zur Aufführung und zum – Durchfall. Schubert hatte leider auch an dies Machwerk seine reizende Musik verschwendet; sie verdiente einmal wieder ans Tageslicht gebracht zu werden, da Schubert selbst sie zu seinen gelungeneren Arbeiten zählte.

Im Jahre 1821 wurden Schuberts Leistungen im Liederfach zuerst dem großen Publicum bekannt, die Herausgabe mehrerer seiner Compositionen auf eine für ihn vortheilhafte Weise eingeleitet, endlich seinem Talent so warme Anerkennung von Seite einflußreicher Männer gespendet, daß von diesem Momente die Constellation äußerst günstig schien. Einer vielfach verbreiteten Meinung gegenüber, welche das Wiener Publicum und speciell Schuberts Freunde für dessen gedrückte Lage verantwortlich macht, sucht Herr v. Kreißle diese Anschuldigungen auf das rechte Maß zurückzuführen und nachzuweisen, daß es Schubert niemals an wahren Freunden gefehlt, die sein Genie erkannten und ihn mit Rath und That zu unterstützen bereit waren. Schubert selbst, sorglos und unpraktisch, ließ mehr als eine günstige Gelegenheit zur Consolidirung seiner Lage ungenützt vorübergehen. Vollkommene Freiheit der Bewegung war sein erstes und höchstes Bedürfniß, dem er alle anderen Rücksichten zum Opfer brachte. Drei sehr interessante Zeugnisse über Schuberts Begabung und Tüchtigkeit werden hier zum ersten Male veröffentlicht. Das erste ist von dem Musikschriftsteller Hofsecretär v. Mosel, das zweite von Jos. Weigl und Salieri, das dritte

vom Grafen Moriz Dietrichstein (damals Hofmusikgraf) ausgestellt, der diese Kundgebungen offenbar aus freien Stücken veranlaßt hatte, um Schubert zu nützen. Wir übergehen den bekannten Vorgang mit der Herausgabe von Schuberts Opus 1, dem „Erlkönig“, welche von Leop. v. Sonnleithner angeregt und durch eine Subscription im Kreise seiner Freunde ermöglicht wurde. Der „Erlkönig“ machte überall Furore – ein unvergleichlich bedeutenderes Werk aber, der „Gesang der Geister über dem Wasser“, fand gleichzeitig fast einstimmige Verurtheilung. Es ist derselbe Chor, der in neuester Zeit durch Herrn Herbeck wieder ins Leben gerufen wurde und seither die kostbarste Nummer im Repertoir des Wiener Männergesangvereines bildet.

Einige wiederholte Ausflüge nach Ober-Oesterreich und Salzburg mit Vogl und Franz v. Schober, ein vergnügter Aufenthalt bei der Familie Pachler in Graz, sind so ziemlich die einzigen Ereignisse, welche den einförmig ruhigen Fluß der folgenden Jahre Schuberts unterbrachen.

Neu und jedenfalls interessanter als erfreulich, ist, was Herr v. Kreißle von Schuberts Zusammentreffen mit C. M. v. Weber (1823) erzählt. Schubert soll mit einem kühlen Urtheil über die „Euryanthe“, in der er „wenig Gemüthlichkeit“ fand, Weber aufgebracht haben. Dieser äußerte gegen dritte Personen, Schubert solle früher etwas lernen, ehe er ihn beurtheile. Um nun zu beweisen, daß er wirklich „etwas gelernt“ habe, ging Schubert zu Weber und zeigte ihm die Partitur seiner Oper „Alfonso und Estrella“. Weber war aber noch immer so gereizt, daß er sein Urtheil in den Ausspruch zusammenfaßte: „Die ersten Hunde und die ersten Opern wirft man ins Wasser“.*) Seltsam und beklagenswerth ist es, daß Schubert und Beethoven, die jahrelang dieselbe Stadt bewohnten, niemals ein Verhältniß zu einander gewannen. Schuberts Verehrung für Beethoven grenzte, namentlich in seinen letzten Lebensjahren, an Vergötterung; sein letzter Wunsch auf dem Todtenbette war, in Beethovens Nähe begraben zu werden. Trotzdem konnte der bescheidene Schubert eine gewisse Scheu nicht überwinden, sich dem verehrten Meister persönlich zu nähern. Ja, wie die Sachen gegenwärtig liegen, ist es, aller Bemühungen Kreißle's ungeachtet, nicht einmal gewiß, ob Schubert jemals mit Beethoven gesprochen habe oder nicht! Der Erzählung Schindlers von Schuberts Besuch bei Beethoven steht das Zeugniß Hüttenbrenners diametral entgegen, dem zufolge Schubert bei diesem ersten und letzten Besuch Beethoven gar nicht angetroffen,

*) Der Ausspruch erscheint um so zweifelloser, als Weber ihn bei verschiedenen Gelegenheiten that. Referent hörte oft aus Tomaschek's Munde, daß Weber über seine eigenen Jugendopern gern mit demselben Vergleich urtheilte.

ihn somit niemals gesprochen hätte. Erst im Tode sollten sich die beiden großen Tondichter näher stehen; nur ein fußbreit Erde trennt ihre letzten Ruhestätten auf dem Währinger Friedhofe.

Die vier letzten Capitel des Kreißle'schen Buches handeln von Schuberts Persönlichkeit, bringen eine Charakteristik seiner musikalischen Werke, erzählen die mannigfachen Schicksale derselben und schließen endlich mit einem sehr dankenswerthen Verzeichniß aller Schubert'schen Compositionen.*)

Wir können nicht läugnen, daß eine gedrängtere Abfassung des Buches, eine strengere Unterscheidung zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem demselben ungemein zu statten gekommen wäre und daß eine zweite Auflage durch Verminderung des unnützen Ballastes sowohl im erzählenden als im ästhetisch-kritischen Theile nur gewinnen würde. Indeß bietet Kreißle's Schubert-Biographie eine solche Fülle neuen und interessanten Materials, sie beruht auf so vertrauenswürdiger, gewissenhafter Forschung und tüchtiger künstlerischer Gesinnung, daß sie – für jede musikalische Bibliothek unentbehrlich – überall einer dankbaren Aufnahme gewärtig sein kann. *E. H.*

Musikalische Litteratur.

II.

(Johann Friedrich Reichardt. Sein Leben und seine musikalische Thätigkeit, dargestellt von H. M. Schletterer. Augsburg 1865, bei J. A. Schlosser.)

Joh. Fr. Reichardt, der musikalische Schriftsteller und Componist, gehört zu den interessantesten Erscheinungen in der neueren Musikge-

---

*) „Die äußere Erscheinung unseres Tondichters", sagt v. Kreißle, „war nichts weniger als anziehend. Sein rundes, dickes, etwas aufgedunsenes Gesicht, die niedere Stirn, die aufgeworfenen Lippen, buschigen Augenbrauen, die stumpfe Nase und das gekräuselte Haar gaben seinem Kopf ein mohrenartiges Aussehen. Seine Statur war unter Mittelgröße, Rücken und Schultern gerundet, die Arme und Hände fleischig, die Finger kurz. Der Ausdruck seines Gesichtes konnte weder als geistreich noch als freundlich gelten, und nur dann, wenn ihn Musik oder Gespräche aufregten, fing sein Auge zu blitzen an und belebten sich seine Züge. In seinem Wesen sprach sich eine Behaglichkeit aus, und ein gutmüthiger Witz, der diesem Wohlbehagen entsprang, so wie sein Trieb nach Geselligkeit waren die Ursache, dass sich Menschen von heiterer Gemüthsart und leichtem Sinne gerne ihm anschlossen."

schichte. Ein günstiges Geschick stellte seine Thätigkeit an den Wendepunkt zweier Jahrhunderte, so daß er, ein musikalischer Janus-Kopf, eben so sehr der alten als der neuen Zeit anzugehören scheint. Als Capellmeister in Berlin webt er noch mitten in der alten italienischen Prunk- und Hofoper, in Wien im Verkehre mit Beethoven und dessen Zeitgenossen, für die deutsche Oper componirend und Goethe's Werke illustrirend, erscheint er als vollkommen moderner Künstler. Reichardt hatte das Glück, mit den bedeutendsten und glänzendsten Persönlichkeiten Deutschlands und Frankreichs zu verkehren, von Emanuel Bach und Gluck bis auf Beethoven, Cherubini und Boyeldieu, von Klopstock und Kant bis auf Goethe, Schiller und alle Koryphäen der Weimarer Glanzepoche. Er war des alten Benda Schwiegersohn und Schwiegervater des romantischen Henrik Steffens. Es war ihm vergönnt, ein größeres Stück Welt und mit schärferen, gebildeteren Augen zu sehen, als die meisten Tonkünstler jener Zeit. Als Componist wie als Schriftsteller hat er sich in den verschiedensten Richtungen versucht; der erstere nimmt durch seine Goethe'schen Lieder, der letztere durch seine interessanten Briefe aus Paris und Wien eine sichere Stellung in der Litteratur ein. Capellmeister Friedrich des Großen und König Jérôme's von Westphalen, Virtuose, Componist, Dirigent, Theoretiker, Journalist, endlich gar königlicher Salinendirector, ist Reichardt ein lebendiges Stammbuch seiner Zeit und eines der dankbarsten Objecte für die Biographie.

Es ist demnach begreiflich, daß wir die Ankündigung einer „Biographie Reichardts" von H. M. Schletterer mit Freude begrüßten, um so mehr als der Verfasser sich bereits durch seine „Geschichte des deutschen Singspiels" als tüchtiger Musiker und gewissenhafter Forscher bewährt hat. Seine Reichardt-Biographie, mit demselben Fleiß und derselben Gründlichkeit geschrieben, ruft trotzdem manches Bedenken hervor. Das erste trifft den enormen Umfang des Buches, bei dessen Anblick jeder Leser erschrickt. Ein wuchtiger Band von 662 Großoctavseiten kündigt sich als „Erster Theil" der Biographie an! Müßte nicht eine solche Ausführlichkeit und Redseligkeit das allgemeine Interesse für das Leben von Componisten abschwächen, die weit höher und uns ungleich näher stehen, als Reichardt? Dieser Mangel an weiser Selbstbeschränkung trägt schon auf dem Titelblatte schlimme Früchte. Um dem uns vorliegenden „Ersten Band" den Schein der Selbstständigkeit anzutäuschen, hat man ihn mit dem Separattitel versehen: „Reichardts Leben und musikalische Thätigkeit". Nun ist aber weder Reichardts Leben noch seine musikalische Thätigkeit in diesem Band erschöpft, sondern beides einfach bis zum Jahre 1794 geführt. Alles

Weitere, also die letzten zwanzig Jahre von Reichardts Leben fehlen und müssen im zweiten Band nachfolgen. Eben so irrthümlich läßt uns das Titelblatt glauben, Reichardts gesammte litterarische Thätigkeit sei für den zweiten Band aufgespart, denn alles, was Reichardt bis 1794 nur immer drucken ließ (selbst Programme, Vorreden u. dgl.) sind in dem vorliegenden Band ausführlich abgehandelt. Diese Anlage des Buches, welche die litterarische Thätigkeit Reichardts von seiner musikalischen n i c h t trennt, sondern beide verbunden an dem biographischen Faden weiterführt, ist auch die allein richtige und zweckmäßige. Sie läßt aber dem Verfasser und Verleger keineswegs die Wahl, einen zweiten Band nachfolgen zu lassen oder nicht, denn ohne diesen Abschluß (den wir daher mit Sicherheit erwarten) wäre das Ganze ein unvollständiges Fragment. Hoffentlich bequemt sich dann der zweite Band auch zu einer Capiteleintheilung und zu einem Inhaltsverzeichniß, zwei Dinge, die der Leser des ersten sehr vermißt.

Für den Anfang der Reichardt'schen Biographie kam dem Verfasser eine werthvolle Vorarbeit zu statten, eine von Reichardt selbst begonnene Autobiographie. Die ersten Abschnitte derselben hatte Reichardt in der von ihm herausgegebenen „Berliner Musikzeitung“ (1805) veröffentlicht, eine werthvolle Fortsetzung fand sich als Manuscript in Reichardts Nachlaß und wurde von dessen Tochter, der Frau Hofräthin v. R a u m e r in Erlangen, Herrn Schletterer zur Veröffentlichung mitgetheilt. Einer der interessantesten Abschnitte aus Reichardts Lehr- und Wanderjahren, von ihm selbst geschildert, erscheint hier somit zum ersten Male in der Oeffentlichkeit.

Reichardts Selbstbiographie erstreckt sich, von Bemerkungen und Excursen des Herausgebers begleitet, ungefähr bis in die Mitte von Schletterers Buch. Sie ist sehr anziehend, mitunter fesselnd, Reichardt schildert lebhaft und genau; seine von eigenthümlichen Gegensätzen erfüllte Jugendzeit, seine Abenteuer, endlich die bedeutenden Persönlichkeiten, die ihm das Glück schon früh in den Weg führte, treten mit großer Frische vor uns hin. Gleich in Reichardts Vater begegnen wir einem der wunderlichsten Charaktere. Der Mann war als Knabe eine Art Hausbedienter beim Grafen T r u c h s e ß gewesen, der das musikalische Talent des Jungen ausbilden ließ. Bald hatte er so viel Fertigkeit auf der Geige, Laute und mehreren Blasinstrumenten gewonnen, daß er sich als Musiklehrer in Königsberg niederließ, wo bis zu seinem Tode sein Unterricht beliebt und gesucht blieb. Sehr jung heiratete er da ein schönes, sittsames Kammermädchen seiner ehemaligen Beschützerin, der Gräfin K a y s e r l i n g. Sein abenteuernder Sinn trieb ihn bald, als Regimentshautboist ins Feld zu ziehen und sein junges Weib mit zwei Töchtern und dem kleinen Johann

Friedrich unbekümmert daheim zu lassen. Die fromme, sanfte Frau verfiel in dieser Zeit einem stillen Pietismus und wurde ein eifriges Mitglied der Herrnhutergemeinde. Sie hatte viel von dem rückkehrenden Gatten zu dulden, der nun nur unregelmäßig, flott und etwas prahlerisch lebte. Trotz seiner argen Fehler erfreute sich der stattliche, talentvolle und lebenslustige Mann großer Beliebtheit und wurde als guter Musikant selbst in adeligen Kreisen gern gesehen. Fast alle Elemente, die später Reichardts Charakter bestimmten, sehen wir hier in seinem Vater und seiner Mutter vorgebildet. Physische Kraft, Wohlgestalt, künstlerische Anlage und poetisches Temperament, dabei ein abenteuernder Zug, Eitelkeit und Selbstüberschätzung sind sein directes väterliches Erbtheil, von der Mutter hatte er die mildernden und veredelnden Eigenschaften der Religiösität und des liebenswürdigsten allgemeinen Wohlwollens. Die beste Eigenschaft des etwas verwilderten Vaters war seine zärtliche Liebe für den kleinen Fritz, dessen Ausbildung er auf das Ernstlichste sich angelegen sein ließ. In seinem 15. Jahre bezog Fritz die Universität und wurde Kants Schüler, was ihn keineswegs vor lockerer, bedenklicher Gesellschaft schützte. Von Kant und Hamann, den beiden vornehmsten geistigen Notabilitäten Königsbergs, erzählt Reichardt sehr interessante Züge. Unter Reichardts Universitätsfreunden waren der unglückliche Dichter Lenz und Markus Herz, der nachmalige Gatte der gefeierten Henriette. Die Sehnsucht ins Weite und der Wunsch sich in der Musik zu vervollkommnen, trieben den jungen Reichardt, damals schon einer der besten Violinspieler Königsbergs, fort von der Heimat und seinen Universitätsstudien. Ein polnischer Fürst nahm ihn bis Danzig mit, wo Reichardt ein Concert gab und das Geld zur Weiterreise von freundlichen Gönnern lieh. In Berlin war sein erster Gang zu Ramler, dem gefeierten Odendichter, durch den er mit Nicolai, Eberhard und anderen Litteraturgrößen bekannt wurde. Von Musikern zogen ihn hauptsächlich der leidenschaftliche Kirnberger, „dessen Götter mit Seb. Bach aufhörten“, und der alte Concertmeister Franz Benda an. In Leipzig fesselte ihn das Haus des trefflichen alten Hiller und stärker noch die Schönheit und Liebenswürdigkeit der Sängerin Corona Schröter, die einige Jahre früher gleich schwärmerisch von Goethe verehrt worden war. Corona’s Freude an Reichardts Violinspiel trieb ihn an, von neuem allen Fleiß darauf zu wenden und auch mehrere Violinconcerte zu componiren. Auch zwei kleine Operetten componirte er schon in Leipzig, und von seinen Melodien begleitet, erschienen hier die ersten Goethe’schen Gedichte im Druck. Die ganze Schilderung seines Leipziger Aufenthaltes ist anziehend und lehrreich. Reichardt wandte sich nun nach Dresden

(1772). Er componirte und musicirte fleißig und dennoch schreibt er seinem Lehrer in Königsberg, dieser möchte ihm rathen, ob er „das Studium oder die Musik zum künftigen Lebensberuf wählen solle". Dieser Zweifel ist äußerst charakteristisch für Reichardts ganze Stellung in der Musik, sie deutet schon auf die moderne Erscheinung des Musikers, dem die Musik nicht mehr Alles ist, auf den componirenden Schriftsteller und schriftstellernden Tonkünstler. Der bittersten Noth in Dresden entrann Reichardt durch den frischen Entschluß, mit zwei Thalern und einem Empfehlungsschreiben an den Grafen Thun zu Fuß nach Böhmen zu wandern. In Prag traf er gute, freundliche Leute, hielt es aber gleichfalls nicht lange aus, sondern eilte 1774 nach Berlin, „um dort einen Carneval zuzubringen und die Berliner Musik, die damals sehr berühmt war, im Großen zu hören und ganz kennen zu lernen". Er hörte dort italienische Opern von Hasse und Graun und zum ersten Male Händel'sche Oratorien. Die italienische Oper bestärkte ihn in dem Plan, in dieser Kunstgattung sein Glück zu suchen. Zu diesem Behufe wollte er zu Fuß nach Italien wandern, dort eine Oper zur Aufführung bringen und mit diesem Erfolge sich das deutsche Publicum erobern. Er begann die Wanderung. In Halberstadt erfreute er sich der freundlichsten Aufnahme bei Vater Gleim, in Braunschweig fesselte ihn für einige Wochen der anregende Verkehr mit Ebert, Zachariä, Eschenburg und Lessing.*)

In Hamburg fühlte sich Reichardt glücklich in der Nähe Klopstocks und der gastlichen heiteren Geselligkeit des Büsch'schen Hauses. In Klopstock lernte er einen Freund derber Burschenlieder kennen, welcher sogar

*) Von Lessing erzählt Reichardt einige charakteristische Züge: „Einst behauptete Lessing sehr lebhaft, der wandernde Scheerenschleifer habe ein weit glücklicheres Dasein als der berühmteste Gelehrte hinter seinem Schreibtisch. Da er ganz besonders bei der beständigen, erwünschten Abwechslung verweilte, sagte Zachariä zu ihm mit seinem trockenen lustigen Ton: „Nun so darfst Du Dich ja nur einmal hängen lassen zur Abwechslung", und Lessing reif lebhaft aus: „Wahrlich, ich glaube, der Gang hinaus würde mir mehr Spaß machen, als das Leben in meinem Bücherwinkel". – „Nur das", sagt Reichardt, „wollte mir an ihm nicht gefallen, daß, so gern er auch sein Glas bis tief in die Nacht hinein füllen ließ, er doch oft dasselbe hinhaltend sagte: „Was soll ich den Quark auch noch trinken!" So mischte er Mißmuth in seine heiterste Laune. Einst als jemand von zu vielem Trinken sprach, sagte Lessing ganz ernsthaft: „Zu viel kann man wohl trinken, aber nie genug". – Um Musik kümmerte sich Lessing nicht, er verglich die angenehmste Empfindung, die ihm Musik je verschafft, mit der, die er habe, wenn ihn sein Barbier mit lauem Wasser einseife. – Zachariä fuhr in einem Wagen, auf dessen Schlag ein großes *Z* gemalt war, hatte aber nie einen Bedienten bei sich; als er darüber geneckt wurde und die Antwort schuldig blieb, rief Lessing: „Du Narr, so sage doch, auf *Z* folgt nichts".

dem *„Gaudeamus igitur“* einige heitere Strophen hinzugefügt hatte. Sie entstanden so: Madame Büsch pflegte in ihrer originellen Laune die dummen Menschen, die sie nicht leiden konnte, einzutheilen in Schöpschristeln, Seelenpeter und Butterlämmer. Daraus bildete Klopstock die Strophe:

Pereat trifolium
Pereant Magistri
Butterlamm, Schöpschristelus,
Petrus animarum!

Von großer Bedeutung für Reichardt war in Hamburg seine Bekanntschaft mit Philipp Emanuel Bach, dessen Compositionen und freie Phantasien tiefsten und nachhaltigsten Eindruck auf den jungen Tonkünstler machten. „So oft ich mich nur“, erzählt Reichardt, „aus dem Professorshause (Büsch), meinem gewöhnlichen Aufenthaltsorte entfernen konnte, war ich bei Bach, der sich oft mit mir über Musik unterhielt, obwohl wir uns selten ganz verständigen konnten. Viel übler ging es mir darin aber mit Klopstock, der auch gerne über Musik sprach und stritt, ohne jedoch nur die mindeste Kenntniß und Einsicht davon zu haben. Ja es blieb nicht selten zweifelhaft, ob er für das eigentlich Musikalische, d. h. das Tönende, wirklich Gehör und Sinn hatte und nicht, wie bei anderen Dichtern auch bei ihm Rhythmus und Takt alles wurde, was er an der Musik hörte und empfand. Die natürliche Folge davon war, daß alles immer durch Gleichnisse aus anderen Künsten, namentlich aus der Malerei, von der er nicht viel richtigere Begriffe hatte, erläutert werden sollte. Das wollte ich aber durchaus nicht gelten lassen; zuletzt stritten wir uns nicht mehr über die Streitfrage, sondern immer noch über das Gleichniß“. Diese Bemerkung Reichardts enthält äußerst Treffendes und charakterisirt nicht bloß Klopstocks Verhalten zur Musik, sondern gleicherweise das einer Menge anderer unmusikalisch geistreicher Leute. Trotzdem hatten Klopstocks Poesien großen Einfluß auf die Compositionen Reichardts; kein anderer Tonsetzer, nicht einmal Gluck hat sich dem undankbaren Geschäft, Klopstock’sche Verse in Musik zu setzen, so oft und hingebend unterzogen.

Aus dem italienischen Reiseplan Reichardts wurde unterwegs ein russischer, in St. Petersburg hoffte er sein Talent am schnellsten zur Geltung zu bringen. Doch auch von diesem Vorhaben brachten ihn mancherlei Erwägungen ab und wir sehen bald unseren Reisenden nach dreijähriger Abwesenheit wieder in seiner Vaterstadt Königsberg anlangen. Hier suchte man Reichardt auf alle mögliche Art zu fesseln. Es gelang, indem ihm der

Minister Obermarschall von der Gröben, der eine sehr musikalische Gräfin Truchseß zur Frau hatte, eine Secretärstelle in seinem Departement antrug.

Mit diesem plötzlichen Standeswechsel des wandernden Virtuosen schließt das Fragment der Reichardt'schen Selbstbiographie und Herr Schletterer ergreift nun das Wort. Er ergreift es, um einen langen Rückblick auf Reichardts Entwicklung und Charakter zu thun, und eine noch längere Vergleichung der damaligen Musikzustände mit den gegenwärtigen hinzuzufügen. Im Grunde ist's eine heftige Fastenpredigt, worin die „gute alte Zeit" mit tiefen Seufzern gepriesen und die sündige Gegenwart so schwarz als möglich gemalt wird. Zu Reichardts Zeit war die Künstlerwelt uneigennützig und edel; „das Wort, das jeder moderne Virtuose auf der Stirne trägt, ist Gelderwerb, und zwar Gelderwerb um jeden Preis, und müßte selbst darüber die Hoheit und Heiligkeit der Kunst geopfert, das Erhabene derselben in den Staub getreten werden". Nachdem der Verfasser die Musik im Concertsaal verurtheilt hat, bricht er auch den Stab über unsere musikalische Häuslichkeit. „Die Musik ist jetzt nicht mehr Herzensbedürfniß, sondern Sache der Mode". Wir meinen, die Musik ist Herzensbedürfniß und Sache der Mode, dies war sie ebenfalls in der „guten alten Zeit" und dürfte es immerdar bleiben. Mit derselben Bestimmtheit wird nun der gegenwärtige Musikunterricht der „Pfuscherei und Unwissenheit" geziehen, so daß man nach diesem Absatz glauben möchte, es könne heutzutage kein Mensch mehr Clavier oder Violine spielen. Noch schlimmer ergeht es der Gegenwart rücksichtlich der „Unterstützung der Künste", welche nach Schletterer Sache der Reichen und Vornehmen sein soll. „Gut", fährt er fort, „lernen wir doch einmal diese Reichen und Vornehmen kennen. Zu den Reichen zählt man in unseren Tagen zunächst die Fabricanten und deren Agenten, die Kornwucherer und Speculanten, die Actienbesitzer und alle diejenigen, die durch irgend ein schwindelhaftes Unternehmen rasch zu Geld gekommen sind. Diese Classe von Menschen hat in ihrer Mehrzahl für etwas edleres keinen Sinn. Sie wohnen schön, kleiden sich nobel, essen gut, klimpern mit harten Thalern in den Taschen, sind arrogant, hochmüthig, gefühllos, – wir können sie als abgethan ansehen und gleich auf der Seite liegen lassen". Und unsere Vornehmen? Für Herrn Schletterer zerfällt der Adel und die bessere Gesellschaft überhaupt in zwei Classen: „Zu einer zählen die Gleichgültigen, Blasirten, Abgestorbenen. Trotz ihrer besseren Erziehung und ihres Vermögens vegetiren sie nur. Die andere Partei liefert ein noch traurigeres und entmuthigenderes Bild. Hier begegnen wir den Sparsamen, die nur Capital zu Capital häufen.

Ihr ganzes Interesse wird nur von Miethzinsen, Pachtgeldern etc., in Anspruch genommen. Ihre ganze wissenschaftliche Bildung erstreckt sich auf die Getreide- und Kartoffelpreise“. Wir geben diesen kurzen Auszug aus der zehn volle Seiten füllenden Expectoration Herrn Schletterers, um unseren Ausspruch zu begründen, daß das eine Fastenpredigt sei, welche – an sich voll Befangenheit und Weltunkenntniß – mit dem Leben Joh. Friedr. Reichardts nicht das mindeste zu thun hat.

Herr Schletterer schwärmt für die Zeit, wo Musik und Musiker ein monopolisirter Besitz des hohen Adels waren. Ohne Zweifel lag in jenem subordinirten Verhältniß der Componisten und Virtuosen zu ihrem hochgebornen Herrn und Beschützer manch’ gemüthlicher Zug, ganz so wie die Regierung Friedrichs II. oder Herzogs Karl von Württemberg auch nicht ohne patriarchalischen Reiz war. Die künstlerischen, namentlich musikalischen Zustände des 18. Jahrhunderts bis in den Anfang des 19. waren direct und untrennbar verflochten mit den politischen und gesellschaftlichen Lebensformen jener Zeit; wir vermögen für unseren Theil weder das eine noch das andere zurückzuwünschen. Gewiß thaten die Höfe und die Aristokratie damals mehr für die Musik, als sie gegenwärtig thun, – allein man darf nicht vergessen, daß damals in Deutschland ein „großes Publicum“ noch nicht existirte. Wir können heutzutage, wo die ganze Musikpflege im Besitz der Oeffentlichkeit ist und die großartigsten Dimensionen angenommen hat, uns kaum mehr in jene Zeit zurückdenken, wo die größten Tondichter der Nation im Privatdienst großer Herren standen, zur „Aufwartung befohlen“ und mitunter wie Bediente behandelt wurden. Es war allerdings recht hübsch, wenn der Prinz von Hildburghausen heute sechs Quartetten von Gyrowetz, morgen der Fürstbischof von Breslau eine neue Symphonie von Dittersdorf bestellte. Heutzutage bestellt sie Herr Kistner, Schott oder Breitkopf und Härtel, – das Unglück ist nicht gar so groß. Es kann doch keinem Streite unterliegen, daß die talentvollen und tüchtigen Tonkünstler der Jetztzeit besser und unabhängiger gestellt sind, als es ihre Vorfahren gewesen. Hatte nicht schon Haydn seinen Ruhm und sein Vermögen weit mehr seinem kurzen Aufenthalt in London, also dem Publicum zu danken, als dem Fürsten Esterhazy, der Haydns Muse Jahrzehnte lang für sich gepachtet hatte? An die Stelle der hochadeligen Protectoren ist jetzt das Publicum getreten; wir wollen das Verdienst der ersteren nicht schmälern, aber der Künstler befindet sich bei letzterem besser. Scheint es Herrn Schletterer würdiger und vortheilhafter, wie Reichardt, Gyrowetz, Dittersdorf, sehr oft auch Mozart jedes Concert bei den verschiedensten „Cavalieren“ vorher durchbetteln zu müssen, oder einfach vor’s Publicum zu treten, wie Liszt

und Thalberg, Joachim und Klara Schumann? Ehemals war die Musik aristokratisches Privilegium, von dem das große Publicum nur ausnahmsweise und durch Protection zu naschen bekam, jetzt ist sie, dem allgemeinen demokratischen Zug der Geschichte folgend, wie Licht und Luft Allgemeingut geworden. Angenommen aber, daß Herr Schletterer mit seiner Strafrede Recht hat – wir wollten nur Meinung gegen Meinung setzen – so wäre es doch freundlicher gewesen, sie irgend wo anders abdrucken zu lassen, als in Reichardts Biographie. Auf diese Art kann man auch sechs Bände anstatt zweier herausbringen.

Der Verfasser geht nun zu einer ausführlichen Schilderung und Beurtheilung der frühesten Compositionen Reichardts über und giebt einen Auszug aus dessen „Briefen eines aufmerksamen Reisenden“ (1774), welche bekanntlich manch’ interessante Mittheilung über das damalige Musikleben in Berlin, Hamburg, Dresden und Leipzig enthalten.

Es folgt nun Reichardts Aufenthalt in Berlin und seine Anstellung als Capellmeister Friedrichs des Großen. Reichardt befand sich im August 1775 auf einer amtlichen Reise als „preußischer extraordinärischer Kammersecretär“ in Lithauen, als er unterwegs von einem Berliner Reisenden die Nachricht von dem Tode des alten Hofcomponisten Agricola hörte. Sofort entschloß er sich, um dessen Stelle sich zu bewerben. Von Franz Benda und anderen Freunden in Berlin unterstützt und von seinem vielfach erprobten Glücksstern nicht verlassen, gelang es dem vierundzwanzigjährigen, noch wenig bekannten Componisten, Capellmeister des großen Fritz zu werden, der ihn bald mit besonderer Vorliebe behandelte. Der Verfasser findet es angemessen, hier einen langen Essai über die Entstehung und Fortbildung der Berliner Oper zu geben, wogegen wir nichts einzuwenden hätten, wenn es etwas anderes als ein getreuer, meist wörtlicher Auszug aus L. Schneiders „Geschichte der Berliner Oper“ wäre. Reichardt heiratete in Berlin Benda’s Tochter Juliana, die ihm jedoch nach kurzer Ehe der Tod entriß. Er verehelichte sich zum zweiten Male noch im selben Jahre (1783) mit der Wittwe Heesler in Hamburg. Nach Friedrich des Großen Tod wurde Reichardt von dem neuen König in seinem Amt bestätigt. Unter Letzterem führte Reichardt seine großen italienischen Opern „Andromeda“ und „Olympiade“ in Berlin auf. Manche Reibungen und Feindseligkeiten, besonders aber wiederholte Denunciationen der „demokratischen Gesinnung“ Reichardts beim König führten 1794 seine Entlassung herbei. Der Verfasser führt uns noch zu Reichardts Landhaus in Giebichenstein, wohin sich dieser zurückzog, erzählt uns von dessen Bekanntschaft mit Goethe und theilt einige interessante Briefe Goethe’s an Reichardt mit. Einen sehr bedeutenden Raum

nimmt auch hier wieder die Aufzählung, Beschreibung und Beurtheilung der Compositionen Reichardts (von 1786 bis 1794) ein. Da wir uns ein näheres Eingehen in die rein musikalische Partie des Buches für einen anderen Ort versparen wollen, schließen wir hiemit unsere Anzeige mit dem Wunsche, es möchte die Fortsetzung von Schletterers Reichardt-Biographie nicht allzu lange auf sich warten lassen.

E. H.

Neue Freie Presse, 10. 1. 1865

Concerte.

Ed. H. Beethoven's *D*-Messe und neunte Symphonie ertönten wie gewaltige Kanonensalven am Grabe des Jahres 1864. Das neue Jahr begann desto kleinlicher mit allerhand schüchternem Geplänkel. Mit dem Neujahrsmorgen brach ein Concert des Herrn Pfeffer an, eine Aufführung von zehn Compositionen dieses uns bisher unbekannten vaterländischen Tonsetzers. Wer die Gewohnheit hat, sich aus dem Namen einer ihm noch fremden Persönlichkeit die geistige Physiognomie derselben zu abstrahiren, würde bei Herrn Pfeffer bedenklich fehlgehen. Nach dem Charakter seiner Musik dürfte dieser Componist weit eher Mandelmilch heißen, was ohne Zweifel ein sehr anständiges, gesundes, aber wenig aufregendes Getränk ist. Schliff und solide Haltung hat Alles, was wir von Herrn Pfeffer hörten (und wir hörten dessen ziemlich viel), die größern Instrumentalsätze verrathen ein fleißiges, wohlgenütztes Studium der Meister, eine nicht ungeschickte Hand und vor Allem einen auf Wohlklang und Formschönheit gerichteten, also gesunden musikalischen Sinn. Den elegischen, langsamen Liedern müssen wir sogar echte Empfindung zusprechen. Die Kehrseite der Medaille zeigt uns dafür einen ausgezeichneten Mangel an Kraft und Originalität der Erfindung. Wir entsinnen uns nicht eines einzigen Themas in der ganzen musikalischen Zimmerreise, das uns mit anderen als bekannten Augen angesehen hätte. Das Streichquartett, sorgfältig im Satz und von abgerundeter, nur für solchen Inhalt zu breiter Form, gleicht einem schwachen Nachhall Spohr-Onslow'scher, auch Mendelssohn'scher Weisen. Im Finale erscheint ein Pflichtexemplar von Fuge mit starkem Schulgeschmäckchen und scheint lediglich sagen zu wollen, daß der Autor sich auch auf dieser gelehrten Domäne umgethan. Weit besser gefielen uns, wie gesagt, die Lieder elegischen und sentimentalen Inhalts, namentlich das „Lied des Mädchens" und Mosenthal's „Liebesbote", von Fräulein Bettelheim und Herrn Walter ganz ausgezeichnet vorgetragen. Hier auf dem Felde der Wehmuth und Sehnsucht scheint Pfeffer's Weizen zu blühen. Da ist die Empfindung echt, der Ausdruck wahr, wenngleich weder tief noch stark, auch Modulation und Accompagnement so weit charakteristisch, als es die reichlich überquellende Sentimentalität zuläßt. Sobald der Componist hingegen das Gebiet des Leidenschaftlichen oder des anmuthig Scherzenden betritt, wird er ausdruckslos und banal. Die ganz äußerliche Composition von Geibel's stimmungsvollem Gedicht: „Nun der Lenz im Forste wieder",

citiren wir als Beleg für die erste, die derb kokette „Frühlingsmahnung" als Beispiel der zweiten Gattung. Die Lieder sind übrigens sämmtlich gut für die Stimme gesetzt und dankbar für den Sänger. Die „Frühlingsmahnung" sang Fräulein Alexander, ein junges hübsches Mädchen von äußerst sicherem Auftreten, kleinem Stimmchen und sehr unfertiger Gesangsbildung. Fragt man uns schließlich rundweg, ob Herr Pfeffer Talent hat, so müssen wir mit der Gegenfrage antworten: Was nennt ihr Talent? Versteht ihr darunter einen gesund organisirten Tonsinn, ein anständiges Mittelmaß technischer Geschicklichkeit, ein freundlich bescheidenes Nachempfinden und Nachschaffen in begrenzter Sphäre, so antworten wir mit Freuden: Ja! Zielt aber die Frage nach jener specifisch schöpferischen, ursprünglichen Kraft, welche ein „Talent" sofort unter die selbstständigen Erfinder reiht, ihm eine bedeutende Wirkung und eine Rolle in den Kunstbestrebungen der Gegenwart gewährleistet, dann müssen wir mit Nein antworten. Ein Talent in diesem Sinn an Herrn Pfeffer zu entdecken, müssen wir dem Musikkritiker der Wiener Zeitung überlassen, der in jüngster Zeit wieder sehr glücklich im Entschleiern verkannter einheimischer Genies ist. Der äußere Erfolg des Pfeffer'schen Concerts konnte kaum günstiger sein; von Freunden und Collegen ausgeführt, von Freunden und Collegen angehört, fanden die Compositionen des am Hofoperntheater mit Recht beliebten Correpetitors den schmeichelhaftesten Beifall.

Unter den concertirenden Pianisten des letzten Monats verdient Herr Derffel jedenfalls an erster Stelle genannt zu werden. Es sind im Ganzen immer tüchtige Leistungen, die er bietet, Leistungen, welche eine gediegene Bildung, ein selbstständiges musikalisches Denken, eine charakteristische, mitunter geistreiche Auffassung bekunden. Was seinem Spiele zunächst fehlt, ist der weiche, singende Anschlag und (damit zusammenhängend) die Anmuth überhaupt. Sein Spiel hat etwas Starres, der Vortrag leidet an einer gewissen Hast und excentrischen Unruhe, die sich auch in der äußeren Haltung des Spielers kundgibt, ihn bei schwierigen Stellen eilen macht und nicht selten die Reinheit und Klarheit derselben in Frage stellt. Dies machte sich jüngst vornehmlich in Beethoven's *C-moll*-Sonate (*op*. 111) geltend, die uns in der weniger energischen, aber klaren, sicheren Auseinandersetzung Ernst Pauer's (im vorigen Jahre) weit mehr zusagte. Herr Derffel war an diesem zweiten Abend offenbar nicht so gut disponirt, wie in seinem ersten Concert, und das ist bei solchen Naturen immerhin von Belang. Gegen Ende des Concerts schien Derffel sicherer und aufgelegter, er spielte zwei hübsche Etuden eigener Composition und Chopin's reizende *F-moll*-Ballade durchaus lobenswerth. Frau Maria Wilt entfaltete in

Schubert's „Allmacht“ ihre kraftvolle Sopranstimme mit glänzender Wirkung. Zwei von ihr vorgetragene Lieder von Theodor Kirchner eignen sich in ihrer unruhig grübelnden Melodik und überwuchernden Begleitung schlecht für den Concertsaal. Hingegen möchten wir unsere Pianisten auf die Clavierstücke dieses von ihnen mit Unrecht ignorirten, geistreichen Componisten aufmerksam machen. Wird ihnen auch nicht Alles gleichmäßig zusagen, so bieten doch die „Zehn Clavierstücke,“ „Albumblätter,“ „Präludien“ und andere bei Rieter-Biedermann verlegte Compositionen Kirchner's eine höchst lohnende Ausbeute für jeden Pianisten, der nicht blos Finger-Virtuose ist.

Muß man in Derffel, bei allen Unebenheiten seines Spiels, doch immerdar eine Individualität schätzen, und zwar eine tüchtig gebildete, so befindet man sich in einer ganz andern Lage den vielen clavierspielenden Damen gegenüber, deren Concerte in jüngster Zeit stark vorherrschten. Die Zahl unserer Pianistinnen scheint Legion werden zu wollen; ob sie ihre Rechnung dabei finden, müssen wir natürlich ihnen allein überlassen. Uns schienen bei ihren Vorträgen zwar häufig die Tempi, niemals aber die Sperrsitze vergriffen. Von der jüngsten der Wiener Clavier-Amazonen, Fräulein Pauline Fichtner, haben wir bereits (nach ihrem ersten Concert) gemeldet, daß sie freundlich aufmunternden Beifall fand. Diesen offenbar vor einem sehr befreundeten Publicum errungenen Erfolg scheint die junge Dame oder ihre maßgebende Umgebung mißverstanden zu haben, indem sie ein „zweites Concert“ eiligst nachfolgen ließ. Ein Mißverständniß dünkt es uns, die durch diesen Beifall ausgedrückte Hoffnung auf eine erfreuliche Zukunft ihres hübschen, aber ganz unreifen Talentes jetzt schon in barer Münze escomptiren zu wollen. Fräulein Fichtner's erste Production glich einer gut überstandenen Prüfung, zu welcher die Kritik freundlich gratuliren durfte; die Wiederholung nöthigt uns den wohlgemeinten Rath ab, Fräulein Fichtner möchte zwischen ihr zweites und drittes Concert einige Jahre ernsten Studiums einschieben. Die Anforderungen, die man gegenwärtig an einen Concertspieler stellt, sind so hoch, und die Zahl derer, die sie erfüllen, so ansehnlich, daß alle halbflüggen Pianisten sehr wohl thun würden, ihre Kräfte eher zu mißtrauisch als zu sanguinisch abzuschätzen.

Das Concert des Fräuleins Alphonsine v. Weiß konnten wir nicht besuchen, wissen also blos aus zweiter Hand, daß diese in den hiesigen Salons sehr gern gesehene Pianistin lebhaften Beifall fand. Aus eigener Anschauung können wir dagegen über das Concert der Frau Markl-Wiswe referiren. Wir sind – ohne Umschweife gesprochen – wenig erbaut davon.

Frau Wiswe's Anschlag ist so schwach und hilflos, ihr Vortrag so matt und einfärbig, daß sogar Beethoven und Schumann unter diesen allzu zarten Händen uns langweilig und lästig wurden. Entbehrte nicht der erste und der letzte Satz von Schumann's *F-dur*-Trio vollständig der Energie, das Adagio des breiten, seelenvollen Gesangs, das Scherzo endlich jeder Spur von Humor, ja nur von rhythmischer Entschiedenheit? In Tondichtungen wie dies Trio und Beethoven's *As-dur*-Sonate (*op.* 110) kann man sich mit einigen nett hingeperlten Passagen doch nicht begnügen? Daß die Concertgeberin (genau wie im vorigen Jahre) obendrein von ihrem Gedächtniß im Stich gelassen wurde, kann gar nicht in Betracht kommen, erhöhte aber das Unerquickliche des ganzen Eindrucks. Das Trio spielte Frau Wiswe mit den Herren Laub und Schlesinger. Die Production schien auf Herrn Schlesinger eine weich herabstimmende, auf Herrn Laub eine wild aufregende Wirkung zu üben, so daß zwischen dem fast unhörbaren Hauch des Claviers und des Cellos der kraftvolle Geigenton mitunter ganz allein herrschend klang. – Frau Wilt war mit zwei Schubert'schen Liedern nicht ganz so glücklich, wie in Derffel's Concert; den Vortrag der „Nonne" beeinträchtigte unseres Erachtens auch die Clavierbegleitung, welche den tobenden Aufruhr der Elemente in schwächlichen Diminuendos und Smorzandos verzettelte. Eine erquickende Abwechslung bot ein Vortrag unseres weitaus bedeutendsten Declamators, Herrn Lewinsky. Getreu seiner Gepflogenheit, nicht stets dieselben Paraderosse zu reiten, sondern den neuen poetischen Erscheinungen liebevoll zu folgen, hatte Lewinsky die ergreifende Erzählung „König Nomann's Zins" aus Geibel's neuester Sammlung gewählt. Wir glauben, er könnte es getrost auch mit der Perle dieser Sammlung, der „Blutrache", wagen, einem meisterhaften Gedicht, dessen Länge Lewinsky's Kunst kaum zu fürchten hat.

Die „Philharmoniker" unter Capellmeister Dessoff's Leitung gaben in ihrem fünften Concert Mendelssohn's „Meeresstille und glückliche Fahrt", Beethoven's Achte Simphonie und den „Pilgermarsch" aus Berlioz' „Childe Harold". Letzteres Stück war anfangs entschieden zu langsam, nicht blos nach unserer Empfindung, sondern auch nach unserer genauen Erinnerung an Berlioz' eigene Concerte; im Verlauf beschleunigte auch Dessoff das Tempo. Trefflich ging die Mendelssohn'sche Ouverture und die Achte Symphonie, deren reizendes Allegretto stürmisch zur Wiederholung begehrt wurde. Herr Joseph Hellmesberger spielte ein ganz eminentes Violinconcert von Seb. Bach mit großer Bravour und feinster, mitunter etwas modern angehauchter Eleganz. Er feierte damit keinen geringeren Triumph, als Tags zuvor in seiner fünften Quartett-

Soirée, die viel des Schönen brachte. Da erklang zuerst Schubert's *A-moll*-Quartett, dessen weiche, blühende Romantik sich so unwiderstehlich in alle Herzen stiehlt. In Tondichtungen wie diese ist Hellmesberger's Spiel geradezu unvergleichlich. Wenn dem schönen, vielleicht etwas verhätschelten Talent dieses Künstlers noch ein letzter Antrieb fehlte, so hat er diesen in der Rivalität des gefeierten Laub erhalten. Hellmesberger war niemals ein besserer Quartettspieler als jetzt, wo er nicht mehr der einzige ist. – Unter dem Eindruck von Schubert's Melodienfülle hatte die unmittelbar darauf folgende „Suite für Clavier und Violine" von Karl Goldmark begreiflicherweise einen schweren Stand. Um so ehrenvoller der Erfolg, den die tüchtige, geistreiche, aber etwas trübe und reflectirte Composition errang. Goldmark's „Suite" führt diesen Namen nur sehr beiläufig, weder von den alten Charaktertypen dieser Form, noch von Tanzweisen überhaupt ist darin die Rede. Das Stück könnte eher eine Sonate mit eingeschobenem fünften Satz (Intermezzo) genannt werden. Der erste (unseres Erachtens bedeutendste) Satz ist ein rasch und energisch dahinstürmendes Allegro (*E-dur*, 3/4), der zweite ein breit ausgeführtes Andante in *Cis-moll*, eine düstere, langgezogene Klage, deren Melodik und Harmonisirung an orientalische Weisen anklingt. Es folgen zwei kürzere Sätze, ein die Stelle des Scherzo vertretender Dreivierteltact (*E-dur*) und ein Andantino im Sechsvierteltact (*A-dur*); beide Nummern mit schönen, gesangvollen Motiven beginnend, die nur leider im Verlauf allzusehr mit jenen unbestimmten, gebrochenen Farben übermalt werden, die seit Schumann stark im Schwunge und von Goldmark ganz besonders bevorzugt sind. Der Finalsatz (*Cis-moll, Alla breve*), dessen etwas zappelnde Regsamkeit mitunter an Mendelssohn'sche Allegros erinnert, schließt das Ganze jedenfalls in effectvoller, die Bravour beider Spieler günstig herausfordernder Weise. Die „Suite" bezeichnet einen unleugbaren Fortschritt gegen Goldmark's frühere Werke, der Componist hat einen guten Theil seiner früheren Verworrenheit und grübelnden Subjectivität von sich geworfen, er ist klarer, freier, in der Form conciser geworden. Wir hoffen, er werde in dieser Befreiung, besonders nach melodischer Seite hin, noch einen Schritt weiter thun; seine von edelstem, ernstem Sinn getragene Musik wird dann auch der allgemeinen Wirkung nicht entbehren. Die Suite wurde von Fräulein Bettelheim und Herrn Hellmesberger meisterhaft gespielt. Fast that es uns leid, daß Fräulein Bettelheim, die Zierde jeder Opernbühne, es „gottlob nicht nöthig" hat, Clavierspielerin zu sein. Keine unserer Pianistinnen (wozu auch mehrere Pianisten gehören) besitzt entfernt diese Kraft des Anschlags, diese rhythmische Energie und Freiheit des Vortrags.

Das Publicum schien von dem Spiel Fräulein Bettelheim's neuerdings überrascht und rief die Künstlerin wiederholt mit Hellmesberger und Goldmark. – Den Schluß der Soirée bildete Beethoven's großes *Cis-moll*-Quartett (*op.* 132), bekanntlich eine der schwierigsten Aufgaben für Spieler und Hörer. Oft und anhaltend läßt uns darin der Meister in trübem Nebel, die Leuchte erlischt, der Faden entgleitet unserer ängstlich tastenden Hand. Zum Glück ist, wo die Noth am größten, auch wieder der alte Beethoven am nächsten und schleudert Sonnenblitze in das Dunkel, von deren Licht Hunderte seiner Epigonen zehren könnten – und auch wirklich zehren.

Neue Freie Presse, 17. 1. 1865

Hofoperntheater.

Ed. H. Das Erscheinen unserer neuen Coloratur-Sängerin Fräulein v. Murska hat eine leichte Bewegung in die Stagnation des Hofoperntheaters gebracht.

Für uns persönlich war diese Sängerin eine neue Erscheinung, der wir mit nicht geringen Erwartungen entgegeneilten. Dem immensen Beifall gegenüber, den Fräulein Murska hier erntet, befinden wir uns mit unserm disharmonirenden Urtheil in einiger Verlegenheit; wir geben es ungeschminkt als subjectiven Eindruck und mit der vollsten Bereitwilligkeit, uns zu bessern, sobald wir nur immer wahrnehmen, daß – auch Fräulein Murska sich bessert. Die Summe dessen, was an Fräulein Murska's Gesang überraschend und vorzüglich ist, besteht in fünf hohen Tönen und einem schönen Triller. Als „Lucia" überschritt die Künstlerin das Niveau anständigen Mittelguts in netto zwei Tacten: der Trillerkette vom zweigestrichenen *as* nach dem hohen *des* im zweiten Finale. Ihre Höhe, etwa von *f* aufwärts, ist zwar nicht besonders kräftig, aber silberhell und leicht ansprechend; Mittellage und Tiefe sind matt und klanglos. Die Triller schlägt Fräulein Murska, wie gesagt, ganz vorzüglich, rein und schmetternd, mit deutlichster Distanz beider Töne, höchstens im Nachschlag nicht ruhig und breit genug. Außerdem hörten wir sehr geschmeidige, correcte Scalen, Arpeggien und Staccatos. Die Wirkung des Trillers erreichen indeß ihre Passagen nicht, sie sind leicht, geläufig, aber nicht glänzend, dazu ist schon die Stimme (die von Bravourpassagen doch meist in großem Umfange durcheilt wird) zu unbedeutend. Ueberdies fehlt Fräulein Murska's

Coloratur die echte, ohne Beseelung nicht denkbare Anmuth, ja mitunter aller Kunstgeschmack. Wir citiren ihre in die Wahnsinnsscene eingelegte endlose Cadenz als Muster geschmackloser Ueberladung. Das richtige Gefühl, hier ihre einzige Stärke zu besitzen, treibt die Sängerin oft zu einer unrichtigen Ausbeutung derselben: als „Lucia“ that sie viel zu viel Zierrath aus Eigenem hinzu, selbst als „Prinzessin“ in „Robert“ genügte ihr der von Meyerbeer massenhaft gespendete Flitter nicht. Immerhin bleibt die Bravour Fräulein Murska's, auch abgesehen vom Triller, eine sehr bedeutende, sobald man sie nicht mit dem höchsten Maßstabe, sondern an dem Niveau unserer deutschen Primadonnenkunst mißt.

Um sich klar zu machen, was Fräulein Murska von der vollendeten Meisterin unterscheidet, braucht man sich nur die sehr nahe Erinnerung an Fräulein Artôt zurückzurufen. Der gleiche, ja noch enthusiastischere Beifall, der unmittelbar nach der Artôt Fräulein Murska hier zu Theil wurde, könnte uns an dem Urtheil des Publicums irre machen, wüßten wir nicht, wie wechselnd sich dasselbe mitunter zusammensetzt. Noch immer haben wir bisher von Fräulein Murska's größtem Vorzug, ihrer Coloratur, gesprochen. Glücklich könnten wir uns schätzen, reichte alles Uebrige nur an die halbe Höhe dieser ihrer Specialität. Aber nun kommt das gewichtige „Soll“ neben dem bescheidenen „Haben.“ Von der geringen Kraft und Fülle des Organs war bereits die Rede, ein Mangel, der sich überall, wo es nicht auf brillante Kunststücke ankommt, sehr fühlbar macht. Jedoch auch dieses Material vermöchte durch stylvollen Vortrag sich zu bedeutender Wirkung zu erheben, es könnte uns täuschen, ja bezaubern, erschiene es als das schwächliche Gefäß, durch das erwärmend das ewige Feuer der Empfindung und des Geistes leuchtet. Von dieser Flamme haben wir aber kaum einen Schein wahrgenommen. Fräulein Murska's Vortrag ergreift in seiner kühlen Gleichgiltigkeit weder das Gemüth, noch interessirt er den Geist. Ebenso begnügt sich Fräulein Murska's Spiel mit dem herkömmlichen Apparat der unentbehrlichsten Aeußerlichkeiten; ihre Bewegungen sind fahrig und unedel, die Haltung unruhig, die hübschen, etwas soubrettenhaften Gesichtszüge stehen entweder ausdruckslos fest (und dies ist der bessere Fall) oder sie quirlen in unwahren Schmerzensgrimassen ruhelos durcheinander. Wir sind durch die Schauspielkunst der Coloratur-Sängerinnen gewiß nicht verwöhnt, auch stellen wir an Rollen von der passiven Lyrik der Lucia oder ihren Zwillingsschwestern Amina und Elvira (in den Puritanern) bescheidene dramatische Anforderungen. Der Ausdruck liebenswürdiger, unbefangener Jungfräulichkeit in einfach edle Formen ergossen, genügt uns vollständig. Den einzigen Moment, wo die Rolle darüber

hinausgeht, die Wahnsinnsscene, geben wir ohnehin preis; mit genialem Scharfblick in diese dunklen Tiefen der Menschenseele zu dringen, kann nur sehr Wenigen gegeben sein; was uns die größte Mehrzahl bietet, ist doch nur das mehr oder minder geschickt drapirte, allbekannte Theatercostüm des Wahnsinns. Fräulein Murska's „Lucia" brachte im dritten Acte kaum dieses und in den beiden ersten keinen Zug poetischer Phantasie oder auch nur liebenswürdiger Innigkeit. Der Mangel an Grazie und Adel erstreckte sich bis auf die Kleidung. Guter Edgar! dachten wir, willst du wirklich auf die Standhaftigkeit einer Lucia bauen, die eine so unermeßliche Crinoline und solch' ein pfiffiges Ungeheuer von rothem Hütchen trägt? – Lucia gilt für Fräulein Murska's beste Rolle. Ihre „Martha" fand nicht den gleichen Anklang, nur in den eingelegten, überaus schalen Bravour-Variationen entfesselte sie, bezeichnend genug, den Enthusiasmus der Zuhörer. Wir hoffen immer noch, Fräulein Murska werde vielleicht im komischen Genre mehr Wahrheit und Lebendigkeit entwickeln, und wünschen es um so sehnlicher, als auf diesem Gebiete Fräulein Wildauer schwer vermißt werden wird. Praktisch, ja vom Augenblicke geboten, war das Engagement Fräulein Murska's ohne Zweifel – eine künstlerische Bereicherung unserer verarmten Opernbühne, einen idealen Gewinn können wir darin nicht erblicken.

Wir gehören, wie unsere Leser wissen, nicht zu Jenen, die täglich ihren Witz an Herrn Salvi üben und ihn mit oder ohne Grund für jeden Fehler allein verantwortlich machen. Allein die Thatsache dürfen wir ohneweiters constatiren, daß das Hofoperntheater kaum je zuvor sich in einem solchen Zustand von Fäulniß und Verwirrung befand. Wir haben kein Repertoire, kein vollständiges noch zweckmäßig beschäftigtes Personal, keine künstlerisch scenirten und allseitig gerundeten Vorstellungen. Die Monotonie des Repertoires ist nahezu tödtlich. Seit Jahresfrist kam nicht Eine Novität zur Aufführung; die letzte war Offenbach's unglückliche „Rheinnixe". Von drei während dieser langen Zeit einstudirten Opern hatte nur der (auf den kleinsten Bühnen heimische) „Fra Diavolo" Erfolg; „Indra" war eine todtgeborne Reprise, „Maria di Rohan", die mit Ander und der Wildauer nicht durchzudringen vermochte, stand mit Herrn Ferenczy und Fräulein Krauß in den Hauptrollen von vornherein aussichtslos. Mit Neid sehen wir das abwechslungsreichere Repertoire der mittleren, selbst der kleinen Opernbühnen, welche mit ihrem, ungleich schwächern Personal dem Publicum wenigstens Neues vorführen. Man blicke auf Dresden, Braunschweig, Darmstadt, Prag, auf Karlsruhe, wo Eduard Devrient's tüchtige, gesinnungsvolle Leitung auch die Oper auf echt künstlerischer

Höhe erhält. Gewöhnlich werden wir mit dem Einwand abgefertigt, ein großes Hoftheater könne nicht so schnell Novitäten einstudiren, als eine kleinere Bühne. Nun, so werfe man einen Blick auf die früheren Jahrgänge unseres Hofoperntheaters und man wird sehen, daß ein ungleich reicheres Repertoir auch hier möglich ist und jederzeit möglich war.*) Ueber die Abfassung unseres Repertoires entscheidet nicht das mindeste künstlerische Princip. Der einzige Gesichtspunkt (natürlich nach der heiligen Rücksicht auf die „graden“ und „ungraden“ Abonnementstage) besteht darin, daß heute eine Oper mit Herrn Beck sein muß, morgen eine mit Herrn Wachtel, dann eine, worin zugleich Frau Dustmann und Herr Ferenczy oder Fräulein Krauß und Herr Walter zu thun haben, u. s. f. Daß eine Oper um ihrer selbst willen gewählt wird, kommt nicht vor. Durch das ewige Ableiern derselben acht bis zehn Rollen werden natürlich die Künstler selbst verstimmt und arbeiten mechanisch. Der Hauptfehler der gegenwärtigen Leitung scheint uns darin zu liegen, daß die Direction sich zum Beginn der Saison keinen wohlüberlegten, festen Plan macht, nach welchem sie dann consequent vorginge. Man fristet sich von einer Woche zur andern. Heute beginnt man mit dem Einstudiren dieser, morgen jener Oper, um beide wieder „aus Opportunitäts-Gründen“ zu Gunsten einer dritten oder auch keiner dritten fallen zu lassen. Gluck's „Aulische Iphigenia“ und „Armida“ sind seit einigen Jahren, Spontini's „Vestalin“ seit mehreren Wochen ausgetheilt, und doch werden alle diese Opern nicht gegeben. Wir sind es müde, alljährlich neue Versprechungen zu lesen – „laßt uns endlich Thaten sehen“. Kommt endlich doch einmal eine Oper heraus, so fehlt die energische Hand eines Regisseurs, der durch technisches Wissen und eine reiche, allgemeine Bildung die nöthige Autorität

*) Im Jahre 1849 brachte das Hofoperntheater folgende Opern zum erstenmal: „Templer und Jüdin“, „Die Krondiamanten“, „Hernani“, „Linda von Chamounix“, „Die Barcarole“ (Auber), „Maria von Rohan“, „Der schwarze Domino“, „Der Blitz“, „Die Zigeunerin“, „Haydée“, „Jolanthe“ und „Macbeth“ – also zwölf Opern-Novitäten! Holbein brachte in seinem ersten Directionsjahr (vom 9. April 1849 bis Ende März 1850) elf neue Opern (darunter „Der Prophet“) und vier Ballets. – Im Jahre 1851 gab man fünf neue Opern: „Pasquita“, „Der Brauer von Preston“, „Casilda“, „Giralda“, „Der verlorne Sohn“ – und drei Ballets. Im Jahre 1852 erschienen am Hofoperntheater neu: „Guttenberg“, „Die lustigen Weiber von Windsor“, „Brahma und die Bayadere“, „Die Tochter der Wellen“, „Indra“. Noch in den letzten Jahren, unmittelbar vor Salvi's Direction, finden wir in der Regel jährlich vier neue Opern. Im Jahre 1858: „Paragraph Drei“, „Königin von Cypern“, „Die Alpenhütte“, „Der Schauspieldirector“, „Königin Topas“, „Lohengrin“. Im Jahre 1859: „Die Rose von Castilien“, „Diana von Solange“, „Der Troubadour“, „Tannhäuser“. Im Jahre 1860: „Der Wildschütz“, „Dominga“, „Rigoletto“, „Der fliegende Holländer“ – und nicht so weiter.

ausübt. Selbst in der Hausdisciplin und dem technischen Dienst zeigt sich eine gewisse Respectlosigkeit vor der Kunst; die Künstler (fremde namentlich) klagen über die Unruhe und fortwährende Störung bei Proben und Vorstellungen, Klagen, die man von Mitgliedern des Burgtheaters höchst selten vernehmen wird.

Rath- und sorglos läßt man die Ereignisse gegen sich herankommen. So werden, um nur ein Beispiel zu erwähnen, seit mehreren Jahren untauglich gewordene Choristen entlassen, ohne daß man für den Ersatz derselben sorgt. Geschieht es dann einmal, daß einige der noch vorhandenen erkranken, dann kann man den Scandal erleben, die Chöre (wie jüngst im „Fliegenden Holländer") ausgelacht zu hören, oder, wie kürzlich im zweiten Act des „Lohengrin," nur einen zweiten Tenor und einen ersten Baß auf der Bühne vorzufinden. Wird die Sache etwa doch zu auffällig, so wird der Trumpf „Opernschule" ausgespielt, d. h. man verstärkt in einzelnen Vorstellungen den Theaterchor durch die „Eleven." Abgesehen davon, daß diesen jungen Leuten eine ganz andere Bestimmung vorleuchtete, als ihre besten Lehrjahre mit dem Auswendiglernen von Opernchören und mit Theaterproben auszufüllen, ist diese Hilfe doch nur eine sehr vereinzelte und mitunter riskirte. So geschah es bei der letzten Vorstellung des „Don Juan" (zu Mozart's Geburtsfeier), daß der alte Chor, gekränkt von der ihm octroyirten Nebenbuhlerschaft, stillschwieg, sobald der junge den Mund aufthat. Dieser aber, unsicher und in den Männerstimmen sehr unbedeutend, konnte des soliden Unterbaues nicht entbehren, und so kam es denn, daß bei dieser „Festvorstellung mit doppelten Chören" – zum erstenmal, seit das Haus steht – der Freiheitschor im ersten Finale ohne Applaus verpuffte. Die Lücken unseres Chorpersonals und andere mögen ihren Grund in einer an sich löblichen, aber oft mißverstandenen Eigenschaft Herrn Salvi's haben: in seiner Sparsamkeit. „Wir brauchen gar keinen Baßbuffo," lautet die Antwort, wenn seit Hölzl's Abgang um die Ausfüllung dieser empfindlichen Lücke petitionirt wird. Eine ähnliche Auskunft soll Frl. Bettelheim gelegentlich ihrer (noch schwebenden) Contracts-Erneuerung erhalten haben, „die wenigen Altpartien lassen sich ganz gut mit Mezzo-Sopran besetzen." Das mögen sehr passende Grundsätze für den Principal einer reisenden Truppe sein, für den Director einer ersten Hofbühne nimmermehr. „Ein Theater-Director muß das Geld zum Fenster hinauswerfen, dann kommt es verdoppelt zur Thür wieder herein," äußerte einmal Herr Treumann gegen uns – und er befindet sich wohl dabei.

Durch den bevorstehenden Austritt Herrn Wachtel's droht dem Hofoperntheater ein neuer, nicht geringer Verlust. Ob er es unter Herrn Salvi

wirklich nicht habe „aushalten können,“ haben wir nicht zu untersuchen, glauben aber, gestützt auf Wachtel's Künstlerbiographie, daß er überhaupt sehr geringe Lust und Fähigkeit besitze, es mit irgend einer Direction „auszuhalten.“ Wachtel ist zum reisenden Virtuosen, zum singenden „Ehrenpassagier“ und „Mauernweiler“ geboren, nicht für den soliden Verband einer stehenden deutschen Oper. Trotz all seiner Schwächen und Fehler bleibt Wachtel eine durch außerordentliche Mittel hervorragende, glänzende Theatererscheinung. Wir sind nunmehr auf zwei erste Tenoristen angewiesen: auf Herrn Walter, dem man gerne Alles aufhalsen würde, obgleich sein Gestaltungsvermögen ein beschränktes ist, und Herrn Ferenczy, welchem man im Gegentheil kaum eine neue Rolle zuzutheilen wagt. So oft wir noch Herrn Ferenczy hörten, überkam uns eine Art Mitleid. Eine der schönsten Stimmen, von saftigstem, vollem Brustklang, eine schmucke Erscheinung, endlich ein rührender Fleiß und bescheidener guter Wille fechten hier einen schweren Kampf gegen die mangelnde musikalische Anlage und Ausbildung. Herr Ferenczy lernt ebenso schwer, wie er leicht vergißt, singt ebenso gern zu hoch, wie er zu tief singt. Das Bewußtsein dieses fundamentalen Mangels macht ihn ängstlich, so oft er die Scene betritt, sein Blick sucht immer den Tactstock des Capellmeisters und Hand und Fuß zucken in der Versuchung, heimlich den Tact zu markiren. Das nimmt seinem Gesang alle Freiheit und damit jede lebendige Wirkung auf den Hörer.

Die Aussicht, Herrn Steger bald wieder zu besitzen, entzückt uns sehr mäßig. Im allergünstigsten Fall wird er so viel Stimme mitbringen, als er zuletzt, vor mehreren Jahren, in Wien besessen, und das war sehr wenig. Und besaß Herr Steger noch irgend etwas außer seiner Stimme? – Daß gerade Steger jetzt der Mann der Nothwendigkeit sein soll, will uns nicht einleuchten. Nebenbei wäre uns zur Abwechslung ein Sänger, der Deutsch kann und für die deutsche Oper gebildet ist, wieder einmal recht angenehm. Unsere Oper wird bald unter den deutschen Bühnen eine Art ungarisch-croatische Hofkanzlei vorstellen. Während hier die deutsche Oper sich in tausend Verlegenheiten windet, reist Herr Salvi fleißig im Interesse seiner italienischen Engagements. Ebenso weisen die halbofficiellen Lob- und Vertheidigungs-Artikel stets auf die relativ guten Leistungen der verflossenen italienischen Saison hin. Diese wird uns bald ausführlicher beschäftigen. Heute wollen wir nur auf jenes officiöse Lieblingsmotiv ein- für allemal erwidern, daß selbst eine zehnmal bessere italienische Production in den zwei Frühlingsmonaten uns keinen, gar keinen Ersatz für all' die Fehlgriffe und Unterlassungssünden bietet, welche durch zehn Monate in der deutschen Oper begangen werden.

Neue Freie Presse, 31. 1. 1865

Concerte.

Ed. H. Unsere diesjährige Concertsaison charakterisirt ein auffallendes Zurücktreten der Virtuosen- und Einzel-Concerte hinter die großen cyclischen Productionen der Orchester- und Kammermusik. Sie spiegelt hierin im Kleinen nur den Charakter wieder, den das Concertwesen seit einem Decennium überhaupt angenommen hat, und der eben in jenem entschiedenen Vorherrschen der großen Formen und Gesammtmittel vor den Leistungen des Einzelnen besteht. Die Concerte haben eine größere Tiefe des Inhalts und Breite der Form gewonnen, und ersetzen durch diese Qualität reichlich, was sie an absoluter Menge einbüßen. Wurde doch diese oft erstaunliche Menge nur durch das Uebergewicht der Virtuosen-Concerte und jener kleinen Einzel-Productionen verursacht, welche, von wenig Nutzen für die Kunst, überdies durch ihre unruhige Beweglichkeit die Theilnahme an größeren, ernsten Kunstleistungen störend beeinträchtigten. Nach längerer Pause sind jüngst zwei Concertgeber aufgetreten, jeder mit einem einzigen Concert: der Sänger Reichardt und die Pianistin Hauffe. Es sind zwanzig Jahre her, seit Herr Alexander Reichardt am Hofoperntheater engagirt war; nach seinem Austritt aus demselben besuchte er uns noch einmal (1850) als Liedersänger. Die Zeit, welche an Herrn Reichardt's Aeußerm fast spurlos vorübergegangen ist, scheint ihre Rechte ausschließlich an seiner Stimme geltend zu machen. Diese Stimme, welche Kraft und Fülle niemals besessen hat, finden wir jetzt auch des Schmelzes und Wohllauts beraubt. Nur im Pianissimo und der geschickten Verwendung des Falsetts klingt Reichardt's Tenor noch einigermaßen angenehm; das mindeste Crescendo oder Forte genügt, um dessen eigenthümlichen Kehl- und Nasenlaut auf das unwillkommenste vorzudrängen. Herr Reichardt hatte sein Programm vorsichtig gewählt: auf dem Gebiete zärtlicher Lyrik und virtuoser Coloratur. Sein Liedervortrag ist nicht ohne Empfindung und Eleganz, wenn auch mitunter, wie in Schubert's „Neugierigen", ans Süßliche und Manierirte streifend. Wirksamer erschien uns Reichardt's andere Specialität, die leichte, flüssige Coloratur, für welche ihn eine ungemeine Schmiegsamkeit der Kehle und günstige Verbindung des Brustregisters mit der Kopfstimme vorzüglich befähigen. Herr Reichardt glänzte mit seinem Passagenwerk in dem reichcolorirten Duett aus Rossini's „Cenerentola," das er mit Fräulein Bettelheim vortrug. Die Fortschritte dieser begabten jungen Künstlerin in der Ausbildung des Mezzavoce und in der Coloratur sind uns

dabei auf das angenehmste aufgefallen. Herr Reichardt wurde von dem Publicum sehr freundlich begrüßt und nach jeder Nummer gerufen. Von den sogenannten „Zwischennummern“ hörten wir Reinecke's graziöses Impromptu (über ein Motiv aus Schumann's „Manfred“) für 2 Claviere. Die Schwestern Malwina und Caroline Tietz führten es mit ziemlich schwachem Anschlag, aber so correct, sauber und zierlich durch, daß sie lebhaftesten und wohlverdienten Beifall ernteten. Wenn jedes der beiden Mädchen für sich kaum bedeutende Wirkung zu erzielen vermag, so ist doch ihr überraschend präcises Zusammenspiel von bestem Effect, und sie thun wohl, sich hierin, nach dem Vorbilde der Schwestern Ferni, eine Specialität zu schaffen.

Den rühmlichen Erfolg Fräulein Hauffe's im letzten philharmonischen Concert haben wir bereits gemeldet. Gerecht und vollständig konnte man diese Künstlerin jedoch erst in dem Concerte würdigen, das sie Samstag Abends im Musikvereinssaal gab. Ihr Vortrag des Schumann'schen Concerts bei den Philharmonikern ließ weder schöne Einzelheiten, noch tüchtige musikalische Bildung im Allgemeinen vermissen, aber er schien uns in den beiden ersten Sätzen beeinträchtigt durch eine allzu weichliche, in kleinen Accenten, Rallentandos und Smorzandos sich wiegende Auffassung. Die künstlerische Verwandtschaft Louise Hauffe's mit Clara Schumann, welche, durch physiognomische Aehnlichkeit unterstützt, sich unwillkürlich aufdrängt und in Fräulein Hauffe's Concert im besten Sinne sich bewährte, hielt gerade an jenem Mittag im Kärntnerthor-Theater nicht Stich. Clara Schumann spielt das *A-moll*-Concert ihres Gatten vollständig im Tact, das *„Andantino gracioso“* lebhafter, das Ganze mit jener gleichmäßig feinen und scharfen Rhythmik, die alles Verschwommene ausschließt. Der musikalische Charakter eines Stückes spricht sich keineswegs mit solcher Schärfe aus, daß der ausübende Künstler nicht Spielraum fände für seine eigenthümliche Auffassung, ohne jenen zu verletzen. Clara Schumann nahm den ästhetischen Gehalt jener Composition vorzugsweise mit dem Geiste auf, Fräulein Hauffe überwiegend mit dem Gemüthe. Bei dem überwiegend zarten, weichen Charakter des Schumann'schen Stückes, scheint uns letzteres wenigstens gefährlicher. Daß dieser leichte Schatten die Gesammtleistung keineswegs verdunkelte, bewies der reichliche Beifall, – daß er mehr in gefälliger Stimmung als in der eigentlichen Kunstanschauung Fräulein Hauffe's seinen Grund hatte, ihr eigenes Concert. Hier leuchteten die reichen Vorzüge der Künstlerin ungetrübt im reinsten Licht. Die Schönheit ihres kraftvollen und bei aller Kraft doch weichen, gesangvollen Anschlags, die sichere, durchgebildete Technik, die richtige und

feine Auffassung bei gewissenhafter Correctheit jedes Details wirkten zum erfreulichsten Bilde zusammen. Bei Fräulein Hauffe's Spiel hat man sofort die Empfindung, eine echt künstlerische, wahrhaft musikalische Natur vor sich zu haben, die ebenso fern von Koketterie und puppenhafter Dressur, als von genialthuender Nachlässigkeit steht. Fräulein Hauffe spielte Schumann's *Es-dur*-Quartett, Beethoven's *B-dur*-Trio und die *„Variations sérieuses"* von Mendelssohn (ein Programm ohne jedwede gefallsüchtige Concession) durchaus vorzüglich. Nur die Variationen hätten wir etwas gemäßigter im Tempo gewünscht.*) Frau Passy-Cornet sang einige ihrer Vortragsweise sehr fernliegende Lieder von Schumann und die oft gehörte russische „Nachtigall," letztere mit vollständigem Erfolg. Den Ensemblestücken kam die treffliche Mitwirkung der Herren Hellmesberger, Dobihal und Röver zu statten. Fräulein Hauffe erfreute sich eines zahlreichen Auditoriums und einer Aufnahme, wie sie so schmeichelhaft seit lange kein Pianist hier gefunden.

Aus der Zahl der kleineren Productionen von halbprivatem Charakter nennen wir die im Salon des Hofclaviermachers Ehrbar stattfindenden Compagnie-Concerte der Herren Kremser (Piano) und Hofmann (Violine), die sich vielen Beifalls erfreuen, dann das Concert der talentvollen Geschwister Sophie und Friedrich Raczek, deren bedeutende Fertigkeit auf der Violine Aufmunterung und Anerkennung verdient.

Die Quartettcyklen von Hellmesberger und von Laub nähern sich ihrem Ende. Beide Künstler scheinen ihrem Hörerkreise den Abschied recht schwer machen zu wollen. Laub sind wir für die Vorführung von Beethoven's Quartetten *opus* 95 und 132 zu besonderem Dank verpflichtet. Cherubini's *Es-dur*-Quartett interessirt mehr als es erfreut und befriedigt. Cherubini's vergöttertes Vorbild Haydn erscheint hier mit den Elementen einer neuern Romantik, der Quartettstyl mit dem dramatischen in einer Mischung vereinigt, die nicht den Eindruck des Organischen, Ursprünglichen macht. Bemüht, sein Bestes in einem seiner Nationalität und seinem Entwicklungsgang fremden Genre zu geben, fühlt sich Cherubini trotzdem durch diese Form genirt. Die lange Ausdehnung der Sätze, besonders des Adagio, spricht hier eher für als gegen diese Vermuthung. Laub

*) Wir wiederholen dringend den Wunsch, daß bei Clavier-Productionen im Musikvereinssaal der Deckel des Pianos ganz abgenommen und nicht blos aufgestützt werde. In dieser hier üblichen Praxis wird der unter einem Winkel von 45 Graden geneigte Deckel zu einer Schallwand, welche die ganze Tonstärke ins Parterre wirft und die Zuhörer im Cercle auf den verdumpften und verschwommenen Hall reducirt.

dürfte das Werk wahrscheinlich des Scherzo halber gewählt haben, das er und seine drei Genossen mit wahrhaft glänzender Bravour vortrugen und auf Verlangen wiederholten. Fräulein Marie Geisler spielte mit Laub eine Mozart'sche Sonate. Kein glücklicher Gedanke war es, dies Stück statt des versprochenen *D-moll*-Trio's von Schumann einzuschieben, hört es sich doch in seiner planen, spielseligen Weise gar zu veraltet an. Der Virtuosität bietet diese Hausmusik überdies nicht die geringste Aufgabe. Fräulein Geisler konnte demnach nur eine klare, correcte Auffassung und einige Passagen-Geläufigkeit zeigen; dies that sie redlich. Auch mit Hellmesberger möchten wir schmollen, daß er uns statt des versprochenen neuen Clavierquartetts von Rubinstein dessen oft gehörtes *B dur*-Trio gab. Das neue Quartett wurde in verschiedenen Städten mit großem Beifall gegeben, und falls es diesen Beifall nicht verdiente oder in Wien nicht fände, so kann man die Verantwortung ruhig dem Componisten aufbürden. Rubinstein's Ruf und unsere Armuth an Novitäten sind dafür wol groß genug. Lobende Erwähnung verdient Herrn Derffel's sehr beifällig aufgenommener Vortrag der Schubert'schen *A-moll* Sonate in Hellmesberger's siebenter Soirée. An diesem Abend hörten wir auch ein älteres Streichquartett von Herbeck, das zum erstenmal von derselben Gesellschaft im Jahre 1857 vorgeführt worden ist. Wir können uns kurz auf dasjenige berufen, was wir damals zum Lobe dieser geistreichen charakteristischen Composition ausgesprochen. Herbeck's Quartett hat (besonders in den zwei mittleren Sätzen) wahrhaft bedeutende Partien, gegen welche einige raffinirte Stellen, die vielleicht aus Herbeck's anhaltender Beschäftigung mit Beethoven's letzten Quartetten zu erklären sind, wenig in Betracht kommen. Das Quartett, ganz meisterhaft gespielt, fand verdiente Anerkennung. Hoffentlich hören wir Herbeck's neues Quartett, das ursprünglich angesagt war, im nächsten Winter. Die Last von musikalischer Beschäftigung, welche auf dem für das Wiener Musikleben so rastlos thätigen Componisten ruht, hat ihn an dem letzten Abschluß des Werkes gehindert. Wäre es nicht grausam, ihm noch einen größeren Wirkungskreis zuzumuthen? Und dennoch haben wir einen derartigen Wunsch. Er betrifft die Leitung der Kirchenmusik in der Hofburgcapelle. Herbeck ist bekanntlich durch die Gnade des Kaisers zum Vice-Hof-Capellmeister ernannt, aber so viel wir wissen, ist sein Einfluß auf die Hofcapelle ein sehr untergeordneter und zufälliger. Nun scheint uns dieses mit den besten Kräften ausgestattete Institut bezüglich seiner kirchlichen Aufgabe einer Reform in echt künstlerischem Geist bedürftig. Bekanntlich genoß die Kirchenmusik in der Burgcapelle stets einen so ausgezeichneten Ruf, daß jeder

in Wien angekommene musikalische Fremde sich zuerst dahin führen ließ. Diesen Liebesdienst erwiesen wir vor Kurzem auch einem musikkundigen Reisenden. Wer schildert dessen Erstaunen, als er daselbst eine Messe mit sentimentalen Flügelhorn-Solos hörte! Unseres Wissens ist dies profane Instrument, der Liebling Verdi's und der Regiments-Capellmeister, bisher in keine deutsche Kirche gekommen, am wenigsten in die kaiserliche Burgcapelle. Die Hauptrolle in dem Repertoir der letzteren scheinen jene äußerst weltlichen Compositionen zu spielen, welche bei den hiesigen Musikern unter dem schelmischen Titel „Eisenbahnmessen“ bekannt sind, da ihr Verfasser sie auf seinen täglichen Sommerfahrten zwischen Baden und Wien zu schreiben pflegt. Zwischen Baden und Mödling soll gewöhnlich ein Satz, zwischen Mödling und Hetzendorf ein zweiter fertig werden, besonders boshafte Leute behaupten sogar, der Componist habe eine eigene Kyrie-Station, eine Credo-Station u. s. w. Dies halten wir jedoch für eine neidische Erfindung schwerfälligerer Tonsetzer. Keine Erfindung ist aber die Geschichte mit dem Flügelhorn und der von unsern witzigen Orchestermitgliedern erfundene neue Gattungsbegriff „Cavalleriemessen“. Hof-Capellmeister Herbeck hat durch längeren praktischen Kirchendienst, durch mehrere sehr gediegene Kirchen-Compositionen, endlich durch die besten Oratorien-Aufführungen, deren sich Wien rühmen kann, seinen Beruf dargethan, große kirchliche Aufgaben in echt künstlerischem Geist zu lösen. Möge es ihm gelingen, diese Kraft auch in voller Freiheit zum Frommen der Hofburgcapelle bewähren zu dürfen.

Lesarten *(WA Conc. II, 355–356 unter* **Virtuosen.***)*

1f.) **Concerte.** *Ed. H.*] *entfällt*
8) Inhalts] Inhaltes
14) beeinträchtigten.] beeinträchtigen.
19) Reichardt's] Reichard'ts
22) Wohllauts] Wohllautes
26–51) Herr … gab.] *entfällt*
51) Ihr Vortrag] Fräulein Hauffe's Vortrag
52) Concerts] Concertes
59) Kärntnerthor-Theater] Kärntnerthortheater
61) *gracioso“*] *grazioso“*
62) Rhythmik,] Rythmik,
67) überwiegend] *entfällt*

68) Charakter] Character
68) Stückes,] *ohne Komma*
70f.) Beifall,] Beifall;
71) gefälliger] zufälliger
73f.) im reinsten Licht.] *entfällt*
78) echt] echte
84) *Fußnote*] *Fußnote entfällt*
84–175) Frau … dürfen.] *entfällt*

Neue Freie Presse, 3. 2. 1865

Concini.

Romantische Oper in vier Acten von Thomas Löwe**.**

(Im Hofoperntheater zum erstenmal aufgeführt am 1. Februar.)

Ed. H. Am 26. April 1617 wurde in Paris ein Staatsmann, als er sich zum Conseil in den Louvre begab, von Vitry, Capitän der Leibwache, auf Befehl des Königs Ludwig XIII. verhaftet, und kaum daß man ihm den Degen abgefordert, erschossen. Von mehreren Kugeln durchbohrt, starb er auf der Stelle. Der junge König stand an einem Fenster seines Palastes, gleichsam um seine Billigung des Mordes auszudrücken. Die Höflinge eilten massenweise herbei, den König zu beglückwünschen, und das Volk, welches in dem Ermordeten einen hochmüthigen fremden Emporkömmling gehaßt hatte, dem man die Schuld an jeder Bedrückung beimaß, ließ jetzt seine Wuth in der rohesten Weise aus. Der Leichnam des Verhaßten wurde zerrissen, die blutigen Stücke davon verkauft und vom Pöbel verschlungen. Seine Witwe, ein Liebling Maria's von Medici, wurde vor das Parlament gestellt, in Ermanglung jedes andern Verbrechens der „Zauberei“ angeklagt und zum Tode verurtheilt. Sie wurde enthauptet, ihr Leichnam verbrannt. Das Palais des Ermordeten ward zerstört, sein Habe confiscirt, sein Sohn des Adels verlustig erklärt. Dieser Staatsmann, der auf so gräßliche Weise das Opfer seiner eigenen Politik wurde, war Concino Concini, der Günstling der Königin Maria von Medici, nachmaliger Marschall von Frankreich. Er ist der Titelheld der neuen Oper, d. h. er gibt ihr, ohne in die Handlung irgendwie einzugreifen, den Namen. Dieser Name und der Flintenschuß, der in der letzten Scene Concini niederstreckt, sind die zwei einzigen historischen Dinge in der ganzen Oper. Der Verfasser des Textbuches (Ritter v. Levitschnigg) hat seinen Stoff nach einem fünfbändigen Roman von

August Maquet: *„La maison du baigneur,“* bearbeitet, – ein bedenkliches Unternehmen, das auch nur mit zweifelhaftem Erfolg gelang. Sehen wir, wie die Handlung der Oper sich in ihren Hauptzügen vor dem Zuschauer abspielt.

Der im Charakter eines Vorspiels gehaltene erste Act führt uns mitten in ein ländliches Fest vor dem Schloß des alten Grafen Harley (Herr Lay), der seinen Sohn Robert (Herr Wachtel) nach längerer Trennung freudig erwartet. Letzterer erscheint und erzählt ein mysteriöses Abenteuer, das er soeben bestanden. Vermummte Reiter hätten ihn gezwungen, einen Brief augenblicklich der Königin zu überbringen, diese sei über den Inhalt des Schreibens in die größte Aufregung gerathen, und Robert's Freiheit und Leben hing an einem Haar, als eine unbekannte junge Dame ihm plötzlich zu rascher Flucht verhalf. Kaum ist die Erzählung zu Ende, als Margarethe v. Miroix (Frl. Destinn) – sie ist jene unbekannte Schöne – erscheint, um in heimlichem Auftrag der Königin den alten Harley zur Rückkehr an den Hof zu bewegen. Sie trifft Robert, der ihr seine Liebe gesteht. Da hört man Lärm und Säbelgeklirr, Bewaffnete, von Dorego angeführt, dringen ein und ermorden den alten Harley, welcher als alleiniger Mitwisser des durch Concini verübten Verrathes an Frankreich Letzterem im Wege steht. Im 2. Act feiert Concini (Herr Beck) seine Ernennung zum Marschall durch einen festlichen Einzug in die Notredame-Kirche. Robert, der inzwischen nach Paris gekommen war, um seinen Vater zu rächen, erkennt bei dem Festzug den Mörder in der Person Dorego's (Herr Hrabanek). Er will sich auf ihn stürzen, wird aber von seinen Freunden zurückgehalten und auf die bessere Gelegenheit, die sich bei dem bevorstehenden Maskenball bieten soll, vertröstet. Auf diesem Ball soll auch Concini ermordet werden, der Anschlag wird aber entdeckt, die Verschworenen fliehen, nur Robert bleibt zurück – denn er hat seine holde Unbekannte wiedergefunden. Dorego, Margarethens Verlobter, überrascht die Beiden und beschuldigt seine Braut des Einverständnisses mit Robert schon von jenem Tage der Ermordung Harley's her. Um die politische Intrigue der Königin nicht zu verrathen, welche damals Margarethen abgesandt hatte, erklärt diese, Robert nie gesehen zu haben. Sie verleugnet den Geliebten, „denn es gilt Fürstenglück!“ Robert wird in der Bastille eingekerkert, Margarethe weiß sich aber von Concini (den sie als den intellectuellen Urheber von Harley's Ermordung zu verrathen droht) die Freilassung Robert's zu erwirken. Sie selbst eilt mit der Nachricht der Begnadigung in den Kerker zu Robert, der die vermeintliche Verrätherin nun mit verdoppelter Inbrunst ans Herz drückt. Beide eilen aus der Bastille auf die von Tumult und Waffengeklirr widerhallenden

Straßen. Concini erscheint an der Schwelle seines Palastes, Vitry (Herr Mayerhofer) erschießt ihn, „im Namen des Königs.“ Robert und Margarethe aber sinken einander jubelnd in die Arme.

So weit läßt sich aus dem Textbuch der Zusammenhang des Ganzen construiren. Als unvorbereiteter Zuschauer versteht man aber so gut wie gar nichts von diesem Zusammenhang. Wir hören fortwährend von bedeutungsvollen Briefen sprechen (dem von Robert der Königin überreichten Schreiben, dann von dem Brief, den Harley seinem Sohn vermacht) und erfahren doch nicht, was darin steht. Wir sehen Harley fallen, Margarethe kommen und verschwinden, Concini zu höchster Macht erhoben und gleich wieder gestürzt, errathen aber weder die Ursache, noch den Zusammenhang von alledem. Daß die Motivirung dieser Vorgänge in irgend einem Winkel des Textbuches versteckt ist, allenfalls in 3–4 Zeilen, welche die undeutliche Aussprache des Sängers oder der Schwall des Orchesters verschlingt, das hilft dem Zuschauer nichts, der an ein Bühnenstück die berechtigte Anforderung stellt, sich selbst zu erklären. Die Angelpunkte der dramatischen Bewegung im „Concini“ sind überdies nicht blos versteckt und verschoben, sondern obendrein ungeeignet für ein musikalisches Drama: es sind politische Intriguen. Welch ungerechtfertigtes Schlaglicht der Titel auf die Person Concini’s wirft, empfindet der enttäuschte Zuseher von Act zu Act immer deutlicher. Nicht nur ist Concini nicht der Held, er ist kaum mehr als Vorwand und Staffage der Handlung. Man kann ihn einfach herausstreichen, ohne den Zusammenhang des Dramas zu stören. Nicht Concini, sondern Dorego ist das handelnde feindliche Princip gegenüber Harley und dem Liebespaar. In Dorego haßt Robert den aufgezwungenen Bräutigam seiner Geliebten, in Dorego verfolgt er den Mörder seines Vaters. Von Concini wird zwar im Verlauf mehrmals versichert, er sei ein Tyrann und Verräther, er selbst begeht aber in der Oper nichts Böses und steht Niemandem im Wege. Für seine Verderbtheit spricht nur, daß er in einer großen Arie sich äußerst empfindsam nach den Tagen seiner Kindheit zurücksehnt, was bekanntlich in der Oper stets die Räuber, Intriguanten und herzlosen Fürsten thun. Um als dramatischer Charakter zu wirken, hätte Concini mit Dorego in eine Person verschmolzen werden, er hätte diesen wie ein Schwamm aufsaugen müssen. Allerdings hätten wir dann statt der zwei Terzette nur Duette, zugleich aber statt zweier verfehlter Figuren eine brauchbare. Wir verzichten auf eine weitere Kritik des Textbuches; daß es für den Zuschauer unverständlich und in seinen Hauptmotiven unmusikalisch ist, erscheint uns als entschieden. Man könnte nach dem bekannten linguistischen Axiom: „was nicht klar ist, ist nicht französisch“,

für die Oper den ebenso wahren Satz formen: was nicht verständlich ist, ist nicht musikalisch.

Vorzüge technischer Art kann man dem Libretto Levitschnigg's nicht absprechen; es vertheilt die Handlung und die Musikstücke mit geschickter Oekonomie und bietet dem Componisten eine Reihe effectvoller Scenen und dankbarer Formen.

Die Musik zum „Concini" ist das Werk eines jungen Wiener Componisten, Thomas Löwe, und die erste größere Arbeit, die überhaupt von ihm zur Oeffentlichkeit gelangt. Keine musikalische Gattung erfordert eine solche Reife des Talents und Sicherheit der Technik, so vielerlei Kenntniß und Erfahrung, wie die Oper. Es wäre sehr unbillig, diese Rücksicht einem Anfänger gegenüber außer Auge zu lassen. Das Urtheil über dieselbe Oper wird verschieden lauten müssen, wenn sie die Summe einer künstlerischen Begabung und Ausbildung, die Spitze einer Reihe von ähnlichen Leistungen darstellt, oder aber, wenn sie ein erster Versuch auf diesem schwierigsten Gebiet und der Anfang einer musikalischen Carrière ist. Indem „Concini" als das Werk eines Anfängers vor uns hintritt, ist uns unser Standpunkt auch vorgezeichnet.

Was an Herrn Löwe's Arbeit zunächst sehr vortheilhaft auffällt, ist der Ernst, mit welchem er seine Aufgabe anfaßt. Jede Nummer, ja jeder Tact zeigt das gewissenhafteste Bestreben, dem Inhalt des Gedichtes gerecht zu werden, den dramatischen Ausdruck in jeder Situation zu erreichen und festzuhalten. Ebenso fleißig und genau ist das musikalische Detail ausgeführt, das nirgends Schleuderhaftigkeit oder Leichtsinn, sondern überall gewissenhafte, mitunter nur zu mühsame Arbeit aufweist. Was zuerst den dramatischen Charakter betrifft, so ist er der Musik Löwe's nirgends abzusprechen, ja die gelungensten Partien der Oper stellen seine Begabung gerade für das specifisch Dramatische und theatralisch Wirksame außer Zweifel. Die absolut musikalische Erfindungskraft des Componisten scheint uns geringer als das Talent für dramatische Auffassung. Die Musik zum „Concini" enthält zwar einzelne sehr hübsche melodische Momente, im Ganzen kann man ihr besondere Originalität und schöpferische Kraft nicht zugestehen. Reminiscenzen an Meyerbeer und Halevy sind nicht selten, auch Anwandlungen von „Tannhäuser"-Melodien regen sich ein- oder zweimal. „Concini" hält sich in seinem Zuschnitt und der ganzen Ausdrucksweise sichtlich an das Vorbild der französischen Großen Oper, wie sie in Meyerbeer und Halevy gipfelt. Die Eigenheiten dieser Muster vereinigen sich hier mit der Unruhe und Maßlosigkeit, die in jedem angehenden Operncomponisten steckt.

Von der französischen Oper hat Löwe das Leidenschaftliche, aber Uebertriebene, Grelle des dramatischen Ausdrucks. Die größte Furcht junger Componisten, mißverstanden zu werden, läßt ihn überall zu viel des Guten thun. So kommt zu der aufs Aeußerste gespannten Exaltation der Gesangspartien ein fortwährend mit allen Mitteln arbeitendes, mit unruhigem Detail überladenes Orchester. Das Bestreben, stets mit charakteristischen und glänzenden Farben zu malen, verleitet den Componisten zu übermäßigem Künsteln mit den Instrumenten. Bald ergeht sich die Harfe in schwelgenden Arpeggien, bald mahnen die geheimnißvoll tiefen Töne der Holzbläser, dann flimmern die Geiger tremolirend in höchster Lage, um wieder schnell düstern Posaunenklängen mit Paukenwirbel Platz zu machen u. s. f. Eine bedeutende Effectkenntniß in Behandlung des Orchesters ist Löwe jedenfalls nachzurühmen, wie denn überhaupt sein Geschick für das Technische unzweifelhaft, ja für einen jungen Componisten erstaunlich ist. Er bringt überraschende Orchester-Effecte, aber einer reibt den andern auf. Die Klangmischungen wechseln zu oft, die Bläser herrschen zu sehr, man sehnt sich nach dem Streichquartett, das doch Grundlage und Hauptinhalt des Orchesters bleiben soll. Dieselbe Unruhe wie in Löwe's Instrumentirung herrscht in seiner Harmonik; offenbar fließt dies unersättliche Moduliren aus der gleichen Quelle: dem Drang, immer und überall charakteristisch zu sein. Dieser Drang schadet mancher gut angelegten und hübsch anfangenden Nummer. Kaum hat der Componist den Bogen angelegt, so spannt er ihn auch schon bis zum Zerreißen. Für die Singstimmen schreibt Löwe dankbar, wenn auch mitunter anstrengend und mit zu großer Bevorzugung des äußerlich Effectvollen. Mit Vorliebe läßt er die Stimme in Phrasen von einem oder zwei Tacten ihren ganzen Umfang von Oben bis Unten (am liebsten in den Intervallen des verminderten Septaccords) durchmessen, eine Manier, die wie manches Melodische bei Löwe zu sehr an das Raffinement der französischen Oper erinnert.

Um einige Einzelheiten zu nennen, heben wir aus dem 1. Act Robert's Erzählung „Durch ferne Lande" hervor, deren lebhafte und anmuthig beginnende Melodie leider von dem erzählenden Theil zu schnell und anhaltend unterbrochen wird. Auch Margarethens Romanze in *A-moll*: „Trüb ist die Mitternacht" beginnt recht stimmungsvoll und einfach. In dem folgenden Liebesduett geht manche melodische Knospe („Nimm für das zärtliche Versprechen"), anstatt voll aufzublühen, unter dem Tumult musikalischer und dramatischer Exaltation vorzeitig zu Grunde. Der 2. Act beginnt mit einer Arie Concini's, deren gequälte und doch banale Melodie *à la* Bertram wir ganz verwerfen müssen. Den beiden Duetten (Concini und Margarethe, Ro-

bert und Vitry) ist Feuer und Leidenschaft nicht abzusprechen. Das Quartett in *E* („Des Sieges Stunde hat geschlagen") ist gut geformt, einheitlicher und übersichtlicher als die meisten übrigen Ensembles – wäre nur die Begleitung etwas maßvoller! Der Einzugsmarsch hat ein hübsches, populäres Thema, das durch die wirklich effectvolle Abwechslung und Combination der beiden Orchester zu bester Wirkung gelangt. In der gleichzeitigen Führung von drei verschiedenen Themen im Finale konnte der Componist zwar eine schätzenswerthe contrapunctische Gewandtheit beweisen, doch klingt das Ganze zu betäubend und hätte in einfacherer Gestaltung den Act wirksamer geschlossen. Im 3. Act bringt das Duett Dorego's mit Margarethe einige gelungene Momente, so auch die Balletmusik beim Maskenball. Der 4. Act beginnt mit einer dankbaren Arie Concini's, die, von Beck trefflich vorgetragen, viel Anklang fand. Auf die lärmend heftige Scene zwischen Concini und Margarethe hebt sich das Thema des folgenden *Es-dur*-Terzetts, etwas italienisch anklingend, wohlthuend ab. Das Liebesduett im Kerker, mit seinem gleichförmigen Viertelnoten-Rhythmus und Harfen-Accorden (nicht ohne Einwirkung der „Propheten-Hymne" erdacht), scheint vornehmlich auf populäre Wirkung berechnet, die wir dem Stück, so wenig wir davon erbaut sind, nicht absprechen wollen.

Alles in Allem ist „Concini" weder das Werk eines fertigen Meisters noch einer genialen Schöpferkraft, aber er ist ein sehr achtbarer Anfang eines für dieses Fach begabten, mit Geschick und Kenntniß ausgerüsteten, redlich strebenden jungen Componisten, von dem Fortschritte mit Zuversicht zu hoffen sind. Durch die Vorbereitung und Aufführung dieser Erstlingsoper wird er mehr gelernt haben, als in fünf Jahren theoretischen Studiums. Wir hoffen überdies, daß nicht blos seine praktische Gewandtheit und Erfahrung, sondern auch die schöpferische Kraft seines musikalischen Talentes sich in seinen nächsten Werken noch bedeutender entfalten werde. In der Musik hängt Technisches und Geistiges, Kern und Fülle sehr innig zusammen. Indem Herr Löwe künftig ohne Zweifel maßvoller instrumentiren und ruhiger moduliren dürfte, wird seine Aufmerksamkeit auf den rein melodischen Theil seiner Aufgabe von selbst mächtig hingelenkt werden. Er wird sich ferner von Meyerbeer und Halevy emancipiren und den Muth haben, auf eigenen Füßen zu stehen. Eine schönere Aufmunterung konnte dem jungen Künstler kaum werden, als die beifällige Aufnahme seines „Concini" in Wien.*) Viele Musikstücke wurden durch anhaltenden Bei-

*) Löwe's „Concini" wurde auch bereits in Prag mit vielem Beifall gegeben und von der dortigen Kritik mit großer Achtung behandelt.

fall ausgezeichnet und der Componist selbst durch wiederholten Hervorruf nach jedem Acte.

Um die Aufführung machte sich in erster Linie Herr Beck verdient, der die Titelrolle mit siegreicher Frische und Energie durchführte. Herr Wachtel hatte keinen glücklichen Abend, er übernahm sich und distonirte häufig. (Ueberhaupt war das Distoniren an diesem Abend epidemisch.) Margarethe ist die beste Leistung, die wir, namentlich in dramatischer Hinsicht, von Fräulein Destinn gesehen. Ihr Gesang ließ zwar hier wie überall an künstlerischer Schulung sehr viel zu wünschen übrig, aber kaum etwas an Feuer und Nachdruck; schade, daß die tiefe Lage der Partie ihrem Organ mitunter sehr unbequem wird. Frl. Destinn spielte, wie wir mit besonderer Genugthuung hervorheben, bei aller Leidenschaftlichkeit weit maßvoller und edler als gewöhnlich; ihr nicht historisches, aber geschmackvolles Costüm trug sie mit vielem Vortheil. Die Herren Mayerhofer, Hrabanek und Lay wirkten verdienstlich zum guten Erfolge des Ganzen mit. Das Haus war überfüllt.

Neue Freie Presse, 21. 2. 1865

Musik.

(Philharmonische Concerte.)

Ed. H. Das letzte „philharmonische Concert“ neigte stark zum Cultus der Naturgeister; es begann mit Nixen und endigte mit Elfen. Letztere spendete Mendelssohn mitsammt dem ganzen „Sommernachtstraum“, die ersteren kamen aus Rußland von Anton Rubinstein. Ein Gedicht von Lermontoff, „die Nixe“, hat diesem Componisten Anregung und Stoff zu einer Art dramatisirter Ballade für Altsolo, Frauenchor und Orchester gegeben, welche dem Wiener Concertpublicum bisher unbekannt war. Eine schöne liebestolle Nixe, welche, von Fluthen umrauscht, vom Mondlicht übergossen, die Leiche eines Heldenjünglings zum Leben zurückzuküssen sich bemüth – dies gäbe ein Bild (die Düsseldorfer haben derlei gerne gemalt), das uns den Inhalt der Rubinstein’schen Tondichtung deutlicher und vollständiger erklärt, als es Lermontoff’s Gedicht thut. In der deutschen Uebersetzung (von Sprato) klingt das Gedicht, welches einen vielverbrauchten Heine’schen Stoff mit frostiger, künstelnder Pracht auseinanderlegt, hart und unbeholfen.

Wenn die Nixe folgende Verse immer und immer verwundert wiederholt:

„Dies brünstige Kosen, ich weiß nicht warum,
Es läßt ihn so kalt und so stumm;
Er schläft, sein Haupt auf die Brust mir gelehnt,
Und im Schlaf er *nicht athmet, nicht stöhnt!*“

so möchte man etwas ungeduldig ihr endlich zurufen, daß der Mann aus dem einfachen Grunde „nicht athmet, nicht stöhnt“, weil er eben, wie die meisten Ertrunkenen, maustodt ist. *Rubinstein* hat aus dem Gedicht eine wohlklingende, abgerundete, aber in keiner Weise hervorragende Composition gemacht. Die Musik, die sich ungefähr in Tempo und Stimmung der Mendelssohn'schen Melusina bewegt, anfangs sogar mit starkem Anklang an das Hauptmotiv, entbehrt jeglicher Originalität. Sie erscheint als verspäteter Nachzügler der musikalischen Loreley- und Nixen-Literatur, die Mendelssohn, Schumann, Gade und Hiller schufen. Mit *Schumann's* zauberhaftem Nixenchor in „Page und Königstochter“ erlaubt das Rubinstein'sche Stück nicht den entferntesten Vergleich. *Rubinstein's* Nixen drücken sich in dieser conventionell gewordenen Loreleysprache fein und gebildet aus, ohne darin irgend etwas Eigenthümliches oder Bedeutendes zu sagen; ebenso ist die umgebende Wasser- und Mondschein-Decoration mit Harfenarpeggien, Hornklängen, sordinirten Violinen äußerst sauber, aber nach bekannten Vorbildern gemalt. In formeller Hinsicht könnte man die „Novität“ für einen Fortschritt des Componisten ansehen, so ruhig und wohlklingend fließt sie in mäßig gesteigertem, durch keine Crudität unterbrochenen Verlauf dahin. Schade, daß dieser formelle Vorzug hier ganz des bedeutenden, eigenthümlichen Inhalts entbehrt, nichts von dem originellen erfinderischen Geist verräth, welcher die früheren Werke Rubinstein's wenn auch nicht gleichmäßig erfüllt, so doch sporadisch durchblitzt. Wir hätten beim Anhören der „Nixen“ nimmermehr auf Rubinstein gerathen, eher auf Hiller, Gade, Reinecke. Ob Rubinstein doch noch die Hoffnungen erfüllen werde, die man seit bald zehn Jahren in sein Talent setzt? Er müßte sich beeilen, oder besser: er müßte die Eile aufgeben, mit der er sorglos, kritiklos in den Tag hineinproducirt, sich kopfüber aus einer Composition in die andere stürzt, keinem Gedanken Zeit gönnt, auszureifen, keinem Werk die Mühe, gefeilt und vollendet zu werden. Rubinstein hat noch immer keine Tondichtung geliefert, die in allen Theilen sich nur einigermaßen auf gleicher Höhe erhielte, in ihrer Totalität befriedigte, den Stempel des Fertigen, Meisterhaften, Classischen (in des Wortes liberalster Bedeutung) trüge. Noch immer wechseln Sätze voll Schwung und Leidenschaft mit matten, alltäglichen, urkräftige, lebenstrot-

zende Melodien mit verwaschenen, flachen Phrasen, noch immer führen von einem glänzenden Einfalle zum andern die miserabelsten Brücken, noch immer schließt unlustig, schwach und banal, was frisch und schöpferisch begonnen. Weder Rubinstein's Opern (in ihnen ruhen die schimmerndsten Juwelen seines Talentes), noch sein Oratorium vermochten irgendwo festen Fuß zu fassen, seine Orchester-, Clavier- und Kammermusiken, überall mit lebhaftem Beifalle begrüßt, behaupten (vielleicht mit ganz geringen Ausnahmen) keine bleibende Stelle in den Repertoires; kurz auf die vielverheißende üppige Blüthe dieses Talents will noch immer die Frucht nicht folgen. Die „Nixen" schienen das Publicum ziemlich kalt zu lassen; wenn Fräulein Bettelheim die Hälfte des lautgewordenen Beifalles dem Componisten abtritt, so hat sie mehr als redlich getheilt.

Auf die Rubinstein'sche Novität folgte ein ehrwürdiges Rococcostück, das durch fünfzigjähriges Liegen für unsere Generation wieder zur Novität geworden ist: Méhul's Ouvertüre *„La chasse du jeune Henri"*. Sie ist die noch heutzutage in ganz Frankreich populäre Einleitung zu einer Oper, die nicht ausgespielt wurde. Es war im Jahre 1797, als Méhul's Oper unter dem gedachten Titel in der *Opéra comique* gegeben und die Ouvertüre mit solchem Enthusiasmus aufgenommen wurde, daß sie zweimal hinter einander gespielt werden mußte. Die Oper selbst hatte eine Episode aus der Jugend Heinrich's IV. von Frankreich zum Gegenstand. Was immer in jenen Revolutions-Jahren auf einen König Bezug hatte, gerieth in die bedenklichste Stellung und wurde sofort Parteisache. Auch diesmal hofften die Royalisten einen Erfolg der Oper, während die Republikaner, entrüstet, daß man einen „Tyrannen" auf die Bühne bringe (seine Tyrannei war bekanntlich, Frankreich glücklich zu machen), die Oper von der ersten Scene an ununterbrochen auspfiffen, so daß der Vorhang lange vor dem Schlusse fiel. Um jedoch den Componisten durch einen Beweis der allgemeinen Achtung zu entschädigen, verlangte das Publicum schließlich die Ouvertüre zum drittenmal. Dies dürfte der erste und einzige Fall in der Theater-Geschichte sein, wo Ludwig Tieck's abstruse Idee, es sollten die Ouvertüren, da sie ja vor dem Stück gar nicht verständlich seien, stets nach demselben gegeben werden, thatsächlich zur Ausführung kam. Seit jener ersten Aufführung, also fast 70 Jahre lang, hat sich Méhul's Jagd-Ouvertüre als Zwischenact-Musik in der *Opéra comique* und als Lieblingsnummer in den Concertprogrammen erhalten. Auch in Deutschland wurde sie häufig gespielt und stets gern gehört. Wien hörte sie zum erstenmal in jenem denkwürdigen Concert des Hornisten Punto, das im Jahre 1800 im Burgtheater unter Beethoven's Mitwirkung stattfand. Punto hatte

Méhul's „Jagd-Symphonie" aus Paris mitgebracht und dirigirte sie, seine Zuhörer damit mehr verblüffend als erfreuend. „Kein einziger Musikverständiger oder auch nur überhaupt gebildeter Zuhörer konnte sich damit aussöhnen," berichtet ein Kritiker jenes Concerts und fährt fort: „Méhul ist nicht nur ein Mann von Genie, sondern auch von vieler Wissenschaft, – wie vermochte er es aber über sich selbst, in diese sehr lange Jagd-Symphonie außer dem schrecklichen, verworrenen Getöse alle Arten gemeiner Jägermelodien, ja auch ganz kleinliche und widerliche Malereien anzubringen?" Man war eben damals gegen den Realismus in der Musik und vor Allem gegen grelle Instrumentirung empfindlicher, als in späteren Zeiten. Heutzutage können wir in der „Jagd-Ouvertüre" zwar keine geniale Schöpfung erblicken – die Erfindung hat ganz die trockene, verstandesmäßige Physiognomie der älteren französischen Musik – aber das einfache, idyllische Andante spricht uns recht artig an, und dem Effect des lebendigen Jagdallegros mit dem Geschmetter von sieben Waldhörnern kann wol nur ein ästhetischer Griesgram sich ganz verschließen. Für das Orchester ist Méhul's Jagd-Ouvertüre eine dankbare Aufgabe, die „Philharmoniker" lösten sie mit wahrhaft eclatantem Feuer. Die übrigen Nummern des Concerts waren Schumann's geniale „Manfred"-Ouvertüre, die durch ein etwas gemäßigteres Tempo noch gewonnen hätte, und Mendelssohn's Musik zum „Sommernachtstraum". Es war eine der virtuosesten Leistungen unseres Orchesters, das in den Fräuleins Bettelheim und Tellheim als Solo-Elfen und dem Theaterchor gute Unterstützung fand. Frau Gabillon hatte die Declamation des mitunter sehr überflüssig belehrenden „Verbindungsgedichts" übernommen. War diese Aufgabe undankbar, so wollen wir es nicht ebenfalls sein, sondern der geschätzten Künstlerin den Dank darbringen, den ihre freundliche und anmuthige Mitwirkung vollauf verdient. – Mit dieser achten Production wurden die philharmonischen Concerte dieser Saison glänzend beschlossen. Die enthusiastischen Beifallsbezeigungen des Publicums, das überdies am Schlusse Herrn Capellmeister Dessoff durch Hervorruf auszeichnete, bezeugten, daß die Philharmoniker und ihr ebenso geschickter als unermüdlich thätiger Dirigent ihren wohlverdienten Ruf neuerdings bewährt und befestigt haben.

Wir haben noch einige Worte über das vorletzte philharmonische Concert nachzutragen. Für die wiederholte Vorführung von Schumann's *Es-dur*-Symphonie danken wir Herrn Dessoff ganz besonders. Fließt dieses Werk auch nicht mehr in dem ungehemmt freien, vollen Strom der früheren Orchesterwerke des Meisters, tritt auch hin und wieder Ermüdung und angestrengtes Grübeln an die Stelle begeisterten Aufschwungs,

so ist es doch so reich an Geist, Tiefe und Empfindung, so eigenthümlich in seinen Einzelheiten, so bedeutend in seiner Totalität, daß es bei wiederholtem Hören gewiß Jedermann neu angeregt, geklärt und bereichert entläßt. Wir halten es für die Pflicht des Concert-Dirigenten, solche Werke nicht vom Repertoire verschwinden zu lassen. An zweiter Stelle stand die unter Mozart's Namen circulirende Baß-Arie: *„Io ti lascio, cara, addio"*, die nach den vorhandenen Zeugnissen ohne Zweifel von Mozart's Freund Gottfried v. Jacquin componirt und in Köchel's Katalog als Nr. 245 unter den „unterschobenen Compositionen" verzeichnet ist. Der Streit über die Autorschaft hat übrigens hier nur historische Bedeutung. Mozart könnte in schwächerer Stunde die Arie ebensogut componirt haben, als Jacquin in einer guten. Wenn Jahn darin „wol Mozart'sche Wendungen, aber keinen charakteristischen Zug seines Geistes" findet, so stimmen wir vollkommen bei, doch nicht ohne zu erinnern, wie viele echte Mozart'sche Arien (theatralische aus früherer Zeit, Concert- und Gelegenheitsgesänge) wir besitzen, in denen gleichfalls Mozart's Geist nur die allgemein respectirte Visitkarte „Mozart'scher Wendungen" abgegeben hat. Die Hauptsache in besagter Arie bleibt, daß sie in ihrer breiten, schönen Sangbarkeit dem Organ und Vortrag des Sängers ein günstiges Feld eröffnet, auf dem sich denn auch unser trefflicher Bassist Herr Schmid mit vielem Vortheil behauptete. An Beethoven's erste Symphonie wurden wir in diesem philharmonischen Concert gern erinnert. Wir sind zwar durch Beethoven's spätere Symphonien sehr nachhaltig verwöhnt, trotzdem sehen wir „von Zeit zu Zeit" die alten gern. Welch' bedeutende geschichtliche Erinnerungen, welch' fruchtbare Betrachtungen über den Umschwung der musikalischen Ansichten knüpfen sich für jeden Hörer daran! Oder gibt es etwas Anziehenderes, als sich im Geiste in die Zeit zurückzuversetzen, wo es noch keine „Eroica" gab? Obgleich Beethoven in seinen zwei ersten Symphonien in der melodischen Erfindung und der Grundstimmung des Ganzen noch nicht entschieden über Haydn und Mozart hinausgegangen war, so hatte er doch schon in der äußern Ausdehnung und der reicheren, kräftigeren Instrumentirung die Vorgänger weit überboten. Während wir jetzt diese Werke gemeiniglich in eine Kategorie mit den reicheren Schöpfungen Haydn's und Mozart's stellen (der Abfluß der Zeit generalisirt sehr schnell) und ihnen als eine neue höhere Welt Beethoven's spätere Symphonien entgegenhalten, wirkten sie zu ihrer Zeit als das Höchste, Aeußerste, was an Leidenschaftlichkeit, Feuer und Kühnheit in der Musik vorgekommen und nach überwiegender Ansicht überhaupt möglich war. Man sprach von Beethoven's früheren Werken mit denselben Ausdrücken, die

wir heute für dessen spätere brauchen. Dieselben Vergleiche, welche man vor Beethoven's Auftreten zwischen Mozart und Haydn gezogen, pflegt man jetzt zwischen Beethoven und Mozart anzustellen. So schreibt z. B. ein vortrefflicher Berliner Correspondent im Jahre 1800 an die Leipziger Musikzeitung nach der Aufführung einer Haydn'schen Symphonie: „Ich kann Ihnen nicht genug sagen, welch' eine reine Behaglichkeit und welch' ein Wohlsein aus Haydn's Werken zu mir übergeht. Es ist mir ungefähr so dabei zu Muthe, als wenn ich in Yorick's Schriften lese, wonach ich allemal einen besonderen Willen habe, etwas Gutes zu thun. Noch diesen Abend hab' ich mit W… gestritten: er fand die Symphonie blos schnurrig, tändelnd und reizend; doch Sie kennen seine Ernsthaftigkeit. Er will allenthalben Leidenschaft und Ernst. Er hat sich an Mozart's Genius so festgesogen, wie manche Christen, die über dem Sohn den Vater vergessen. Wahr ist's, man möchte bei Mozart im Ganzen mehr Leidenschaft finden; aber soll und muß denn alles Heil blos in den Ausbrüchen heftiger Leidenschaft gefunden werden?" Fünfzehn bis zwanzig Jahre später entschied man genau so zwischen Beethoven und Mozart. Die Stelle Mozart's als Repräsentant der „heftigen Leidenschaft" nahm Beethoven ein und Mozart war zu der olympischen Classicität Haydn's avancirt. Dieselbe Anschauung rückt nur zwei Decennien weiter vor, fast wie eine Schablone, die der Maler einen Zoll höher schiebt.

Ueberblicken wir das diesjährige Programm der acht philharmonischen Concerte, so ergibt sich folgendes Resumé.

Wir finden vertreten:

Mozart und Haydn mit je einer Symphonie.

Seb. Bach mit zwei Nummern (Suite und Violinconcert.)

Beethoven mit sechs Nummern (Symphonie Nr. 1, 5, 8 und 9; Ouvertüre *op.* 115, Violinconcert).

Mendelssohn mit fünf Nummern („Sommernachtstraum," „Walpurgisnacht," *A-moll*-Symphonie, Ouvertüren zu „Athalia" und „Meeresstille").

Schumann mit vier Nummern (*Es-dur*-Symphonie, Clavierconcert, Ouvertüre zu „Manfred" und „Braut von Messina").

Außerdem kam je ein Stück von Méhul, C. M. Weber, Rubinstein, Liszt, Esser, Bargiel und Jacquin zur Aufführung.

Sechs Compositionen waren Novitäten: Schumann's Ouvertüre zur „Braut von Messina", Bargiel's „Trauerspiel-Ouvertüre", Esser's „Suite", Rubinstein's „Nixe", Liszt's „Tasso" und die Berlioz'sche Orchester-Bearbeitung der „Aufforderung zum Tanz". Die sehr lange nicht gehörte Jagd-Ouvertüre von Méhul, die Arie von Jacquin und das Con-

cert von Seb. Bach konnten unserem Publicum als Quasi-Neuigkeiten gelten.

Solo-Concerte zählt das Programm drei, und zwar ganz ausgezeichnete: von Hellmesberger, Laub und Fräulein Hauffe. Mit Chor fanden vier Productionen statt: die 9. Symphonie, „Walpurgisnacht,“ „Sommernachtstraum“ und Rubinstein's „Nixe“. Mann kann diese Vertheilung nach jeder Richtung hin gutheißen. Unter den Novitäten der nächsten Saison wünschen wir Volkmann's neue Symphonie, Brahms' Clavierconcert und Joachim's zweites Violinconcert begrüßen zu können.

Lesarten *(WA Echo 1865, 81–85)*

Publicum] Publikum *grundsätzlich*
1–3) **Musik** … *Ed. H.*] **Musik-Bericht aus Wien.**
6) Anton] A.
12) derlei] dergleichen
17f.) unbeholfen. *Absatz* Wenn] *ohne Absatz*
33) entferntesten] fernsten
47) bald] *entfällt*
51) Werk] Werke
56f.) lebenstrotzende] lebensstrotzende
61) Talentes),] Talents),
61) vermochten] vermochte
67) Beifalles] Beifalls
68f.) getheilt. *Absatz* Auf] *ohne Absatz*
69) Rococcostück,] Roccocostück,
75f.) hinter einander] hintereinander
81) „Tyrannen“] Tyrannen
90) Méhul's] Méhuls
97) damit] *entfällt*
109) an,] *ohne Komma*
110) wol] wohl
112) Méhul's] Méhuls
120) „Verbindungsgedichts“] „Verbindungsgedichtes“
120) Aufgabe] Rolle
128f.) haben. *Absatz* Wir] *ohne Absatz*
130) Vorführung] Aufführung
133) des Meisters,] dieses Meisters,

146) „wol] „wohl
147) charakteristischen] characteristischen
148) echte] *entfällt*
150) gleichfalls] *entfällt*
151) Visitkarte] Visitenkarte
160) sich für] sich nicht für
160) gibt] giebt
165) äußern] äußeren
170) entgegenhalten,] entgegen halten,
180) H a y d n ' s] Haydn's
181) in Y o r i c k ' s] Y o r r i c k ' s
187) ist's,] ist es,
188) finden;] finden,
191) Repräsentant] Repräsentanten
194f.) schiebt. *Absatz* Ueberblicken] *ohne Absatz*
195) acht] 8
196) ergibt] ergiebt
197–205f.) *alle Absätze entfallen*
199) zwei … Violinconcert.)] 2 … Violinenconcert.)
200) s e c h s] 6
202) fünf] 5
203) *A-moll-*] *Amoll-*
204) v i e r] 4
206) e i n] *nicht gesperrt*
206) Méhul] *gesperrt*
206) C. M.] C. M. v.
207f.) Aufführung. *Absatz* S e c h s] *ohne Absatz*
208) S e c h s] 6
213) unserem] unserm
214f.) gelten. *Absatz* S o l o - C o n c e r t e] *ohne Absatz*
215) drei,] 3,
217) vier] 4
217) statt:] statt,
217) „Walpurgisnacht,"] „Walpurgisnacht",
220) B r a h m s'] B r a h m ' s
221) können.] können. (Schluß folgt.)

Lesarten *(WA Conc. II, 340–343 unter* **Philharmonische Concerte.***)*

1–3) **M u s i k** … *Ed. H.*] *entfällt*
5) „Sommernachtstraum“,] „Sommernachtstraum,“
7) Nixe“, hat] Nixe,“ hatte
15) (von S p r a t o)] *entfällt*
16f.) auseinanderlegt,] aus einanderlegt,
17f.) unbeholfen. *Absatz* Wenn] *ohne Absatz*
22) er] *gesperrt*
24) stöhnt“,] stöhnt,“
29) entbehrt jeglicher] entbehrt der
39) „Novität“] Novität
42) Inhalts] Inhaltes
44) Rubinstein’s] Rubinstein’s,
47) bald] *entfällt*
48) besser:] besser,
56) matten,] *ohne Komma*
56) urkräftige,] *entfällt*
64) kurz] kurz,
65) Blüthe] Blüte
65) Talents] Talentes
68) abtritt,] abgibt,
71) Ouvertüre] *gesperrt*
71) *Henri“.*] *Henri.“*
74) Ouvertüre] Ouverture
77) Heinrich’s] Heinrichs
86) O u v e r t ü r e] O u v e r t u r e
88) Ouvertüren,] Ouverturen,
90f.) Jagd-Ouvertüre] Jagd-Ouverture
94) denkwürdigen] denkwürtigen
99) Concerts] Concertes
110) wol] wohl
112–139) Für … lassen.] *entfällt*
140) unter] *gesperrt*
140) Baß-Arie:] *gesperrt*
140) *addio“*,] *addio,“*
142) v.] von
146) „wol] „wohl
154) S c h m i d] S c h m i d ,

155) erste Symphonie] *gesperrt*
162–221) Obgleich … können.] *entfällt*

Neue Freie Presse, 28. 2. 1865

Hofoperntheater.

(Fräulein Stehle als Gretchen. – „Der Prophet." – Die lustigen Weiber von Windsor.)

Ed. H. Es ist etwa vier Jahre her, daß ein junges Mädchen, welches eben seine Lehrzeit in einem Pensionat zu Augsburg vollendet hatte, zu den Eltern heimkehren sollte. Ein langgenährter, übermächtiger Drang zur Bühne ließ aber die Kleine den Heimweg nicht sofort antreten. Jetzt oder nie mußte sich ihr Herzenswunsch, Sängerin zu werden, entscheiden, ein Wunsch, dem die Einsprache der Eltern entgegenstand. Das Mädchen fuhr heimlich nach München und suchte den ihr gänzlich unbekannten General-Musikdirector Lachner auf, damit sein Ausspruch über ihr Talent und ihre Zukunft entscheiden möge. Der vielgeplagte Mann mag sich mit einiger Resignation ans Clavier gesetzt haben, allein mit einem Freudenruf stand er auf, nachdem er die Fremde gehört. Sophie Stehle, so hieß das Mädchen, erhielt von Meister Lachner nicht blos die Bestätigung eines ungewöhnlichen Talentes, sondern auch sogleich einen Engagements-Antrag zum Münchener Hofoperntheater. Die Zustimmung der Eltern ließ unter solchen Verhältnissen nicht auf sich warten, und das junge Mädchen, das nie zuvor eine Bühne betreten hatte, war Primadonna in München. Ihr einziger Gesangslehrer war eine junge Dame in Augsburg gewesen, die, von einem berühmten Singmeister gebildet, selbst einer bedeutenden Theaterlaufbahn entgegenging, als eine unglückliche Entstellung durch Brandwunden sie davon abschnitt. Sophie Stehle hatte bald eine Reihe lyrischer Partien studirt und eroberte, ohne sich durch die niedern Weihen der „Vertrauten", „Brautjungfern" u. dgl. durcharbeiten zu müssen, gleich als Pamina, Zerline, Cherubim, Emmeline, Benjamin, die Herzen der Münchner. Ihre Beliebtheit wuchs plötzlich zur Berühmtheit, als die junge Sängerin Gounod's „Margarethe" in München auf die Bühne brachte und mit ungemeinem Erfolge sang.

In dieser Rolle trat auch Frl. Stehle am verflossenen Dienstag zum erstenmal vor das Wiener Publicum. Das gedrängt volle Haus, das dem Gaste mit Spannung entgegensah, schien gleichwol nicht gesonnen, die

Ekstase des bairischen Patriotismus auf guten Glauben hinzunehmen. Keine Hand rührte sich zum Willkomm, keine Hand nach der Begegnung im zweiten Act, selbst der „König von Thule“ fand nur ein Echo freundlich murmelnder Zustimmung. Nun folgte die Scene mit dem Schmuck, das Garten-Quartett, das Liebes-Duett mit Faust, und auf diesen drei Stufen schwang sich die junge Künstlerin in dreimaligem immer höheren Flug zu so glänzender Wirkung auf, daß mit dem Schluß des Actes einer der großartigsten und echtesten Erfolge errungen war, deren eine deutsche Sängerin sich hier rühmen kann. Und was war es, das mit so elektrischer Schnelligkeit und Gewalt durch die Reihen zuckte? Die in jedem Hörer mit fehlloser Sicherheit aufsteigende Empfindung, hier keine gedrillte Opernpuppe vor sich zu haben, sondern ein Talent von Gottes Gnaden, „eine Natur“, wie Goethe gesagt hätte. Man sah die junge Sängerin von ihrer Aufgabe erfüllt und begeistert und in dem dargestellten Charakter vollständig aufgehen. Kein Ton, kein Wort, das nicht aus tiefem Herzensgrund emporquoll, keine Bewegung, die nicht – im Geist und im Gemüth der Künstlerin ausgereift – mit der überzeugenden Kraft des Erlebnisses hervorbrach. Eine große Gesangskünstlerin wird kaum Jemand in Frl. Stehle erblickt haben, obwol die nach so kurzer und wesentlich autodidaktischer Thätigkeit von ihr erreichte Stufe die Wahrscheinlichkeit eines weiteren, raschen Fortschreitens annehmen läßt. Mit der letzten Ausbildung der Gesangstechnik hat es bei unsern Landsmänninnen überhaupt ein zweifelhaft Bewenden. Von deutschen Sängerinnen haben vielleicht nur Gertrud Schmehling (Mara) im vorigen und Henriette Sonntag in diesem Jahrhundert an die Höhe großer italienischer Künstlerinnen gereicht. Mein persönliches Erleben reicht nicht so weit hinauf, daß ich mich einer deutschen Sängerin von der ausgebildeten Gesangstechnik einer Viardot, Artôt, Alboni, Trebelli, Patti etc. entsinnen könnte. Hatte doch selbst das moderne Ideal einer deutschen Sängerin, die Schröder-Devrient, keineswegs über eine vollkommene Gesangstechnik zu verfügen. Es ist hier nicht der Ort, abzuwägen, wie viel die physiologischen Grundlagen, wie viel der Charakter unserer Sprache und Musik, wie viel endlich unser zerfahrener, unsicher experimentirender Gesangsunterricht an dieser Erscheinung Schuld trägt. Wenn wir einen allgemeinen nationalen Charakterzug deutscher Sänger darin erblicken, mehr durch tiefe Empfindung und dramatische Charakteristik, als durch vollendete Stimmbildung und Virtuosität zu wirken, so seien damit keineswegs diese Schwächen an Frl. Stehle beschönigt, die ja ihre namhaftesten deutschen Colleginnen in der Gesangskunst noch nicht erreicht – nur unberechtigte Maßstäbe wünschten wir damit zu beseitigen.

Frl. Stehle's Gesang bewegt sich in zierlichen, colorirten Gängen etwas schwer und ungleich (was allerdings nicht von dem sehr hübschen Triller gilt), ihre Cantilene ist nicht frei von dem Hinüberziehen oder Schleifen der Töne.

Noch dringender möchten wir Fräulein Stehle auf ein Drittes aufmerksam machen, auf die geringe Schattirung und Modulation ihrer Stimme. Der Tonstrom fließt bei ihr fast ununterbrochen in gleicher Fülle und Farbe: eine kräftig schöne Fülle und Farbe, aber doch eine und dieselbe. Durch mannigfaltigere Schattirung des Klangs, durch häufigere Verwendung des *Mezza-voce* und Pianissimo würde die sinnliche Schönheit und die Ausdrucksfähigkeit dieses köstlichen Materials noch um Eins so mächtig wirken.

Die Stimme Fräulein Stehle's ist ein weicher, voller, jugendlich kräftiger Sopran, dessen dunkler, an manche Altstimmen erinnernde Timbre etwas eigenthümlich Gewinnendes, Ueberzeugendes hat. Bis ins hohe *a* etwa ist die Stimme gleichmäßig, leicht ansprechend und entwickelt, höher hinauf erheischt sie einige Anstrengung. Doch weiß Fräulein Stehle auch da vollständig durchzudringen, wenn es noththut, wie die mit voller Kraft gesungene Kerkerscene im 5. Act bewies. Von unschätzbarem Werth ist Fräulein Stehle's correcte, in jeder Silbe deutliche Aussprache, ein Vorzug, den wir in solcher Ausbildung kaum bei einer anderen deutschen Sängerin antrafen. Die eigentliche Seele ihrer Kunst, den tiefempfundenen, warmen Vortrag Fräulein Stehle's, haben wir bereits eingangs nach Gebühr hervorgehoben. Hand in Hand mit dieser siegreichen Beredtsamkeit ihres musikalischen Vortrags geht eine schauspielerische Begabung und Entwicklung, wie sie bei Opernsängern nur äußerst selten vorkommt. Man kann nicht behaupten, daß Fräulein Stehle durch ihre Gesichtszüge gerade für dramatische Wirkungen begünstigt sei, eher findet sie an der starken Musculatur der Wangen einigen Widerstand. Es gibt hagere Gesichter und hagere Stimmen, die, ohne schön zu sein, dem dramatischen Ausdruck durch ihre Beweglichkeit ungemein entgegenkommen, jeden inneren Vorgang wie durch einen dünnen Schleier durchschimmern, jede Empfindung sofort an die Oberfläche treten lassen.

Fräulein Stehle, deren ganze Erscheinung allerdings im Thau der Jugend schimmert, ist in ihren physiognomischen Wirkungen fast ausschließlich auf ein lebhaft sprechendes Auge und einen freundlichen kleinen Mund angewiesen. Und dennoch fesselt sie durch Spiel und Mimik nicht weniger als durch ihren Gesang. Wir haben es hier nicht blos mit schönen Einzelheiten zu thun: der ganze Charakter Gretchen's war aus Einem Guß, die

etwas realistische, mitunter genrehafte Auffassung vollkommen am Platz und von lebensfrischer Wahrheit.

Am hervorragendsten dünkten uns, wenn wir die Einzelheiten doch nennen sollen, die Scenen im Garten und im Kerker. Vor Valentin's Leiche schien uns Fräulein Stehle etwas zu viel zu spielen, eine Gefahr, vor welcher wir die geistreiche Darstellerin beizeiten warnen möchten. Wenn einer unserer kritischen Collegen die erste Begegnung minder gelungen fand und ihm überhaupt kein „Gretchen" hierin noch ganz genügen konnte, so darf man wol nur unter Hervorhebung des mehr als „mildernden" Umstandes zustimmen, welcher in der eigentlichen Schwierigkeit dieser Scene liegt. Während im recitirenden Drama Faust's Ansprache und Gretchen's Erwiderung einander Schlag auf Schlag folgen, muß in der Oper Gretchen durch volle zehn Tacte Andante stille stehen, ehe sie ihre gleichfalls sehr zögernde Antwort beginnen kann. Gerade diesen Moment in so langer musikalischer Dehnung vollkommen passend und im Geiste der Goethe'schen Scene auszufüllen, dünkt uns eine Aufgabe, die der größten Schauspielerin zu schaffen gäbe.

Ueberblicken wir schließlich Fräulein Stehle's Leistung in ihrem Totaleindruck, so sehen wir die Schöpfung eines bedeutenden ursprünglichen Talents vor uns, in welchem jugendliche Begeisterung mit durchdringender Reflexion, reiche, wenngleich nicht völlig ausgebildete Naturmittel mit Geist und Empfindung sich zu unmittelbar ergreifender Wirkung vereinigen. Wie diese einzelne Leistung sich zu Fräulein Stehle's ganzer Kunstsphäre verhalte, können wir natürlich noch nicht wissen, und mehr als vorschnell wäre es, über die Bedeutung dieser Künstlerin ein letztes Wort aussprechen zu wollen, nachdem uns kaum das erste Wort vergönnt ist. Wir haben deshalb, in steter Erwartung einer zweiten Rolle Fräulein Stehle's, diesen Bericht so lange hinausgeschoben. Es scheint aber leider in dem Räderwerk unseres Opernmechanismus wieder stark zu stocken, sonst hätten nach dem glänzenden Erfolg ihres ersten Auftretens unmöglich volle vier Tage bis zu dem zweiten und gar zehn Tage zwischen der ersten und der zweiten Rolle Fräulein Stehle's verfließen können.

Ein zweites theatralisches Ereigniß der verflossenen Woche war Fräulein Bettelheim's Auftreten als „Fides" im „Propheten". Fräulein Bettelheim, eines der glänzendsten Talente unseres Operntheaters, zugleich dessen kräftigste, frischeste Frauenstimme, hat sich in wenigen Jahren von den ersten Anfängen zur anerkannten Künstlerin, zu einem der ersten und unentbehrlichsten Mitglieder des Instituts aufgeschwungen. Bisher in das enge Repertoire reiner Alt-Partien eingedämmt, fand Fräulein Bettelheim

im „Propheten“ zum erstenmal Gelegenheit, eine dramatische Partie von größter Ausdehnung und Bedeutung zu singen. Die jugendliche Künstlerin ist den hohen dramatischen und musikalischen Anforderungen der „Fides“ in überraschender Weise gerecht worden. M e y e r b e e r setzte die Rolle bekanntlich für eine Stimme so ungewöhnlichen Umfangs, daß man meistens nur die Wahl hat, sie mit einer kräftigen Höhe und matter, verblasener Tiefe zu hören, oder umgekehrt – unten rund und oben spitz. Bei Fräulein Bettelheim klangen die tiefen und mittleren Chorden schöner, als wir sie je gehört, die in die hohe Sopranlage hinaufreichenden Töne wurden zwar mit einiger Anspannung und nicht mit der unvergleichlichen Resonanz der tiefern Töne, dennoch aber mit Kraft und Sicherheit angeschlagen. Fräulein Bettelheim sang die Partie ohne irgend welche Abänderung, bewies somit vollauf, daß ihre Stimme sich auch weit über die eigentliche Alt-Region aufzuschwingen und die Anstrengung größter Rollen auszuhalten vermöge. Die Frage, ob ein solches Heraustreten aus der Stimmlage nicht mit der Zeit schädlichen Einfluß gewinnen könne, hat mit dem Verdienst der jüngsten Leistung Fräulein Bettelheim’s nichts zu schaffen. Ganz unerwähnt kann diese Gefahr nicht lassen, wer aufrichtigen Antheil an Frl. Bettelheim’s Zukunft nimmt. Die Natur übt in ihrem musikalischen Haushalt eine unerbittliche Oekonomie; was sie an einem Ende sich abtrotzen läßt, das raubt sie dafür an dem andern. Altstimmen, die sich zu Sopranen, Bassisten, die sich zu hohen Baritons hinauftreiben, verlieren die Kraft und Schönheit ihrer tiefen, mitunter auch der ganzen Stimme. Wir erinnern an die Stimme Francilla P i x i s ’, Johanna W a g n e r ’s, S t a u d i g l ’s und „die unzähligen Andern, die ihren Tod in gleichem Wagstück fanden.“ Wir können sogar die Meinung nicht verhehlen, daß, seit unser trefflicher Bassist S c h m i d mit Leichtigkeit das hohe *Fis* (in den „Hugenotten“ sogar das *G*) anschlägt, seine tiefen Töne nicht mehr ganz in jenem wunderbaren, ehernen Metall erdröhnen, das ihnen früher eigen war. Was Frl. Bettelheim betrifft, so weiß sie dies Alles ebenso gut wie wir, und wird gewiß keinen andern als den zweckmäßigsten und vernünftigsten Weg einschlagen.

In dieser Zuversicht können wir uns daher des großen und verdienten Erfolges als „Fides“ unbeirrt erfreuen. In der letzten Vorstellung des „Propheten“ waren noch zwei Rollen neu besetzt. Herr R o k i t a n s k y gab den Grafen Oberthal in Spiel und Gesang ganz vortrefflich; in dem Terzett des dritten Actes kam sein guter Triller ihm vortheilhaft zu statten. Weniger erbaut waren wir von Herrn D a l f y ’s „Jonas.“ Herr C a m p e , der frühere Darsteller dieses interessanten Schlingels, durchschnitt mit dem Zinkenton seiner scharfen Tenorstimme die Ensembles (und nur in Ensemble-

stücken hat Jonas mitzuwirken) weit kräftiger und wußte überhaupt die ganze Figur charakteristischer hinzustellen. Das zahlreich versammelte Publicum nahm die Vorstellung – so viel von derselben bei der überlauten Conversation in den Logen der linken Seite zu hören war – mit großer Befriedigung auf.

Die Wiederaufnahme von Nicolai's komischer Oper: „Die lustigen Weiber von Windsor", mit theilweise neuer Besetzung, schien dem Publicum viel Vergnügen zu machen. In der That sollte man dies, trotz all' seiner Schwächen liebenswürdige Werk niemals völlig vom Repertoire verschwinden lassen. Der Dichter des Stückes, Mosenthal, hat hier auf dem unverwüstlichen Grund der Shakspeare'schen Fabel ein Textbuch geliefert, das in der Literatur der deutschen komischen Oper äußerst wenige Rivalen hat. Der Componist, Otto Nicolai, gab seinerseits diesem letzten Werk den eigenthümlichsten und freiesten Aufschwung, dessen sein feines, aber unselbstständiges Talent überhaupt fähig war. Die Ouverture, das erste Frauenduett, das Duett zwischen Falstaff und Herrn „Bach", die Elfenmusik im letzten Finale sind allerliebste Musikstücke, vieler geistreicher, anmuthiger Einzelheiten gar nicht zu gedenken. Wir hören die Oper niemals ohne Vergnügen, und doch auch niemals ohne Bedauern. Letzteres gilt der unseligen Zersplitterung und Zerfahrenheit von Nicolai's Talent, das bei einiger Concentration so Erfreuliches, ja seiner Sphäre Bedeutendes hätte leisten können. Da aber Nicolai seine Erfolge in ehrgeiziger Hast auf den verschiedenartigsten Wegen suchte, heute Kirchen- und morgen Theatermusik schrieb, heute italienische Opern, morgen deutsche, heute Tragisches, morgen Komisches, konnte er in allen diesen Fächern es nur zu glücklichen Anfängen und Einzelheiten, in keinem zu etwas Ganzem und Vollkommenem bringen. In den „lustigen Weibern" herrscht ein Durcheinander aller Style und Geschmacksrichtungen, eine Ungleichheit in dem Werth der einzelnen Nummern und der Art der Ausarbeitungen, die höchstens bei dem (weit trivialeren) Flotow ein Seitenstück findet. Manche Nummern der „lustigen Weiber" beginnen in echt deutscher, mitunter ganz Mozart'scher Weise, um alsbald einem wälschen Opernsatz, einer französischen Romanze, oder auch einer Polka Platz zu machen. Die Stimmen Spohr's und Verdi's, Weber's und Auber's, Lortzing's und Donizetti's ertönen bunt durcheinander.

Wie konnte derselbe Mann, der in der Ouverture eine so feine Instrumentirungskunst entwickelt, in der Oper selbst jeden Augenblick den rohesten Lärm begehen, mit Posaunen und großer Trommel die Stimmen decken und den eigentlichen Lustspielton vernichten? Wie vermochte der Com-

ponist des trefflichen ersten Frauenduetts unmittelbar darauf die matte, triviale Arie der Frau Fluth folgen zu lassen? Einigemal sinkt Nicolai aus feiger Gefallsucht so tief (z. B. in dem Liebesduett mit obligatem Violinconcert), daß sein unberufener Mitarbeiter, Herr Proch, ihn förmlich mit der Hand erreicht.

Frau Dustmann sang die „Frau Fluth" äußerst sorgfältig und spielte mit einer frischen Laune, die bei einer stets in ernsten Partien beschäftigten Künstlerin auf das angenehmste überraschte. Der lebhafte Beifall, den Frau Dustmann fand, war um so ehrenvoller, als „Frau Fluth" bekanntlich zu den beliebtesten Rollen der Wildauer gehörte. Wir sind nach diesem glücklichen Versuch überzeugt, daß mehr als Eine Rolle aus Fräulein Wildauer's Repertoire in Frau Dustmann eine sehr gute Repräsentantin finden würde. Fräulein Tellheim gab zum erstenmale die kleine, überdies noch zusammengestrichene Rolle der „süßen Anna"; wir können nicht viel mehr von ihr melden, als daß sie sehr hübsch aussah. Die vorzüglichen Leistungen der Herren Schmid und Mayerhofer, dann Fräulein Bettelheim's sind bekannt.

Neue Freie Presse, 7. 3. 1865

Hofoperntheater.

(Frl. Stehle. – „Tannhäuser". – „Die Hochzeit des Figaro".)

Ed. H. Fräulein Sophie Stehle hat ihrem „Gretchen" nunmehr zwei neue Rollen höchst verschiedenartigen Charakters folgen lassen: Elisabeth in Wagner's „Tannhäuser" und den Pagen Cherubim in der „Hochzeit des Figaro". Umschreibt die Partie „Gretchen's" allein schon einen ungewöhnlich weiten Kreis dramatischen Lebens, indem sie, von der naiven Einfalt bürgerlicher Sitte ausgehend, sich durch alle Phasen hingebender Liebe bis zur erschütterndsten Tragik vordrängt, so steht sie doch nur wie ein vermittelnder Uebergang zwischen den grellen Gegensätzen Cherubim und Elisabeth. Welch unabsehbare Kluft zwischen dem schelmischen Lustspielton des kecken Pagen und dem hochgespannten Pathos der Elisabeth von Thüringen! Es zeugt von einer ungemeinen Vielseitigkeit und Beweglichkeit des Talentes, daß Frl. Stehle diese Kluft leichten Fußes übersprang und auf dem einen Ufer heute so sicher und anmuthig einherging, wie Tags zuvor auf dem entgegengesetzten. „Dankbar" in der Weise des Gounod'schen Gretchens ist weder die Rolle der Elisabeth noch des Cherubim. Auf zwei

kleine Solonummern und eine sehr unerhebliche Mitwirkung im Ensemble beschränkt, hat Mozart's Page kürzlich sogar einen Proceß veranlaßt, der die Frage, „ob eine erste Sängerin zu dieser Rolle verhalten werden könne", zu richterlichem Entscheid brachte. Vor Gericht ist Wagner's Elisabeth unter der Anklage theatralischen Undanks allerdings noch nicht gestanden, aber vor dem Publicum hat sie ihre Passiva an melodischem Reiz und lebendiger Charakteristik längst dargethan. Im ersten Act erscheint sie gar nicht, durch den letzten schwebt sie als schwacher Heiligenschein. Ihre Arie und das Duett im zweiten Act gehören zu den musikalisch unbedeutendsten und äußerlichsten Nummern der Oper, erst im Finale erhebt sich Elisabeth momentan zu bedeutender Höhe. Wagner's musikalische Erfindungskraft, die im ersten Act des „Tannhäuser" ihr Bestes gibt und im letzten wenigstens stellenweise einen lebhaften Aufschwung nimmt, erweist sich gerade im mittleren, dem Culminationspunkt der Handlung, am schwächsten. Frl. Stehle hatte somit als Elisabeth nicht die Gelegenheit, ihr Talent in all den leuchtenden Regenbogenfarben zu entfalten, durch welche ihr Gretchen entzückte, das Wesen jener Vorzüge war jedoch als ungebrochenes weißes Licht auch in dieser Aufgabe allgegenwärtig. Der volle, thaufrische Klang ihrer Stimme, Adel und Wärme der Empfindung, überzeugende Kraft und Lebendigkeit des Spiels vereinigten sich zu schönster Wirkung. Die Fürbitte für Tannhäuser im zweiten Finale und das Gebet im dritten Act, die Glanzpunkte ihrer Leistung, waren von ergreifender Wahrheit und Fülle des Ausdrucks.

Fräulein Stehle, die in ihrem echt historischen Costüm vortrefflich aussah, wurde vom Publicum vielfach ausgezeichnet und nach jedem ihrer beiden Acte wiederholt gerufen. Um Elisabeths willen erduldeten die Hörer an diesem Abend kein kleines Martyrium. Herrn Schmid ausgenommen, dessen Prachtstimme die Langweiligkeit dieses Landgrafen Hermann Biedermayer auch nicht zu tilgen vermag, war Alles an dem Abend ungenügend oder schlimmer als dies. Es wird uns schwer, über Herrn Ferenczy's „Tannhäuser" etwas Passendes zu sagen. Wir haben die beneidenswerthen Mittel dieses Sängers oft, wenngleich nie ohne bedauernde Einschränkung gerühmt; in einer Leistung wie dieser „Tannhäuser" schwindet aber dem Zuhörer selbst die Ahnung, daß ein schönes Material hier mißbraucht werde. Herr Ferenczy sang beständig zu tief, empörend falsch, im ersten Acte gerieth er sogar dem Orchester um zwei Tacte voraus und konnte trotz der bereitwilligen und geschickten Hetzjagd des letzteren sich erst nach langem Charivari zurechtfinden. Bekanntlich hat Herr Wachtel vor kurzem als „Prophet" denselben Bankerott gemacht, er verhielt sich zu je-

nem des Herrn Ferenczy wie eine Velin-Ausgabe zu einem Nachdruck auf Löschpapier. Die Natur scheint grausam bei Laune, daß sie das seltene Geschenk einer schönen Tenorstimme jetzt nur mehr an die Bedingung eines schlechten Gehörs zu knüpfen scheint. Nehmen wir jedoch an, Herr Ferenczy hätte nicht gestrauchelt und nicht distonirt – gewiß eine starke Fiction! – so wäre sein „Tannhäuser" noch immer das Hölzernste, Schülerhafteste gewesen, was uns seit Jahren vorgekommen. Wie ein verzweifelnder Prüfungscandidat leierte er seine Aufgabe herab, von nichts beseelt als von der Angst, aus Tact und Tonart zu fallen. Glanzstellen, mit denen der ungeschulteste Sänger des „Tannhäuser" sein Publicum packen muß, falls er halbwegs empfindet und versteht, gingen bei Herrn Ferenczy spurlos, Grau in Grau verloren. Auch mit Tannhäuser's Minne-Collegen war es übel bestellt. Ist's denn so lange her, daß Grimminger und nach ihm Ander den Tannhäuser in edelsten, ergreifendsten Zügen uns vorführten, und Beck, Mayerhofer, Walter, Hrabanek als Minnesänger sie umgaben? Und jetzt! Wer jüngst das schöne Sextett und den Sängerkrieg gehört – ein wahrer Krieg gegen den Gesang – der hat gleich uns jener Vorstellungen mit Trauer gedacht und uns jedes weitere Wort erlassen.

Von allen Wartburgkämpfern weitaus der beste, hat Herr Bignio auch nur sehr mäßigen Anforderungen entsprochen. „Wolfram von Eschenbach" ist im Grunde die dankbarste Rolle in der Oper. Wie ein Magnet hat er die zersplitterten Eisenspähne der Wagner'schen Melodie an sich gezogen und schlägt sie zu Wucherpreisen los. Er ist großmüthig, sentimental, unglücklich verliebt, ein Tugendspiegel und natürlich „schöner Mann." Von Herrn Bignio, dessen klangvolles Organ, richtige Empfindung und vortheilhafte Persönlichkeit wir hochschätzen, stand Besseres zu erwarten. Dieser Sänger scheint immer noch mehr darauf bedacht, mit dem Material seiner Vorzüge zu glänzen, als dieselben zu künstlerischer Form auszubilden; er forcirt die Stimme und tremolirt dicht vor den Fußlampen in der Manier mittelmäßiger italienischer Baritons.

Das namentlich im Sängerkrieg wesentliche Element des Declamatorischen, frei Recitirenden übersah Herr Bignio gänzlich und setzte durch übermäßiges Dehnen aller Tempi die ohnehin sehr empfindsame Partie völlig unter Wasser. Im mimischen Theil seiner Kunst macht Herr Bignio langsame Fortschritte, seine Charaktere gleichen sich wie ein Ei dem andern, und legen selbst auf Costüme und Maske wenig Gewicht. Wir haben jüngst den Valentin (im „Faust") mit Vergnügen Herrn Bignio zugetheilt gesehen, er hat mehr Adel in Stimme und Vortrag als Herr Hrabanek, aber dieser war in Costüm und Haltung weit charakteristischer.

Herr Bignio's Valentin hat keinen Zug vom Soldaten, er ist der Student Siebel in einem höheren Jahrgang. Als „Wolfram von Eschenbach" hob sich Herr Bignio allerdings über das Niveau seiner dichtenden und harfenden Freundschaft, aus welcher wir mit besonderer Wehmuth Herrn Dalfy nennen. – Die Rolle der „Venus" erfordert große musikalische Sicherheit und eine vortheilhafte Bühnenfigur, Eigenschaften, die Fräulein Krauß in vollem Maße besitzt. Schade, daß ihr Gesang sich bereits jeder Beurtheilung entzieht, indem die Anstrengungen einer gänzlich ruinirten, tonlos schlotternden Stimme nicht mehr in das Gebiet der musikalischen Aesthetik, sondern in jenes der Pathologie gehören. Wir wollen das stattliche Sündenregister der letzten Tannhäuser-Vorstellung nicht weiter durchblättern, sie weckte mitunter die heitersten Erinnerungen an die unvergeßliche Parodie Nestroy's.

Mit erleichtertem Herzen gehen wir zu der ungleich erfreulicheren Aufführung von Mozart's „Hochzeit des Figaro" über. Die köstliche Oper, Wiens besonderer Liebling, hatte längere Zeit geruht; der Austritt der Sängerinnen Liebhardt und Wildauer war als zweites und drittes Hinderniß zu der täglich zweifelhafter gewordenen Eignung Herrn Draxler's für den „Figaro" hinzugekommen. Diesmal sang Herr Schmid den Figaro, Frau Dustmann die Susanne und Fräulein Stehle als Gast den Pagen.

Fräulein Stehle gab ein meisterhaftes Bild des eitlen, verwöhnten, kecken Pagen, der trotzdem für seine Streiche allerwärts so schnelle Verzeihung findet, weil er – liebenswürdig ist. Der „Cherubim" Fräulein Stehle's hatte nichts von der unwahren Ziererei und Zimperei der gewöhnlichen Pagen-Sängerinnen, er war eine Figur von strotzender Natürlichkeit und Frische, dabei von echter Anmuth und Liebenswürdigkeit. Alles was Spiel und Ausdruck betrifft, war unvergleichlich, auch das gesprochene Wort behandelte Fräulein Stehle mit voller Freiheit und Leichtigkeit.

Kein ebenso hohes Lob verdient die Leistung, wenn man sie vom rein musikalischen Standpunkt ansieht. Sie gab uns keinen Anlaß zum Widerruf jener Bemerkungen, die wir nach Fräulein Stehle's erstem Auftreten über einige Lücken der Gesangstechnik äußerten. Es liegt in dem plastischen, durchsichtigen Charakter der Mozart'schen Musik, daß sie Mängel der Stimmbildung und Tonverbindung viel schonungsloser ans Licht stellt, als die bewegtere, romantische Melodik Gounod's und Wagner's. So trat in Cherubim's erster Arie das Schleifen der Töne und der gedrückte Ansatz in der Höhe merklicher und ganz besonders in den drei Noten *es*, *f*, *g* („*ogni donna*") hervor. Weit schöner, auch in rein technischer Hinsicht, gelang der Vortrag der zweiten Arie in *B-dur*, deren reiches, wechselndes

Empfindungsleben nicht beredsamer geschildert werden kann, als Fräulein Stehle es that. Hier fanden die warme Innigkeit des Tones und die unfehlbare dramatische Gestaltungskraft dieser Künstlerin eine überaus lohnende Aufgabe. Ein allerliebstes Muster natürlichen, munteren Spiels war das Erscheinen Cherubim's als Gärtnermädchen. Obwol Fräulein Stehle dabei nicht den Mund aufzuthun hat, bereitete sie doch mit dieser kleinen Scene dem Publicum das lebhafteste Vergnügen. Das Duett Cherubim's mit Susanne (Nr. 14, *G-dur*) bleibt hier leider weg, was wir doppelt bedauern, weil sein rasches Geplauder von Fräulein Stehle und Dustmann gewiß sehr wirksam aufgeführt und die ohnehin kleine Rolle des Pagen nicht noch unnöthig verkürzt worden wäre. – Frau Dustmann, anfangs etwas ernst, fand sich je weiter desto besser in die schalkhafte Laune Susanne's, und fand namentlich nach dem vortrefflichen Vortrag der Arie im vierten Act (dem dritten nach hiesiger Einrichtung) reichlichen und wohlverdienten Beifall.

Herr Schmid gab den Figaro, einen Charakter, gegen welchen seine künstlerische Individualität entschieden reagirt. Ist die sprudelnde Lebendigkeit, die Laune und Pfiffigkeit des spanischen Barbiers überhaupt sehr selten bei deutschen Bassisten anzutreffen, so liegt sie dem ernsten, gemessenen, etwas starren Wesen unseres vortrefflichen Schmid vor Allem fern. Es war daher kein Wunder, daß sein Figaro etwas Grunddeutsches, Behäbiges, Zünftiges an sich hatte, daß er nicht sowol aus dem Mittelpunkt des Charakters frei geschaffen, als vielmehr aus ziemlich äußerlichen Factoren desselben zusammengesetzt war. Für diese – ihm kaum zu imputirenden – Mängel der dramatischen Charakteristik entschädigte Herr Schmid durch die vorzügliche Ausführung des gesanglichen Theiles. Die Arie im ersten Act (*„non più andrai"*) wirkte wahrhaft zündend, wir haben sie seit Staudigl nicht so trefflich gehört. Der großen Arie im letzten Act fehlte nur eine humoristischere Färbung und deutlichere Aussprache, um jener ersten würdig zur Seite zu stehen. Die Prosa, wird Herr Schmid sich entschließen müssen, langsamer und lauter zu sprechen, will er nicht, wie jüngst, den Abend hindurch so gut wie unverständlich bleiben. Ueberhaupt war der gesprochene Dialog der wundeste Fleck der Darstellung, sie schreit gegen Himmel um Einführung von Secco-Recitativen. Die vortreffliche Leistung Herrn Beck's als Almaviva ist bekannt, Fräulein Krauß thut als Gräfin, was in ihren Kräften steht.

Fräulein Dillner und Herr Lay (Marzelline und Bartolo) genügten vollkommen als Sänger, das komische Element ließen sie sich leider völlig entgehen. Man will in diesen unbedeutenden und albernen Figuren wenigs-

tens ergötzliche Chargen sehen – der Einfluß einer einsichtsvollen Regie scheint hier gänzlich zu fehlen. Von etwas drolligerer Wirkung waren die Herren Campe und Kreutzer, die die kleinen Rollen des Basilio und des Richters mit Sorgfalt gaben. War die „Hochzeit des Figaro" in ihren wichtigsten Theilen theils trefflich, theils genügend besetzt, so litt trotzdem die Vorstellung, als Ganzes betrachtet, an der deutschen Erbsünde: dem Mangel an Temperament und schlagfertiger Frische. Das Zusammenspiel sollte doch wenigstens an den Titel von Beaumarchais' Original-Lustspiel erinnern, welches bekanntlich *„Une folle journée"* heißt. Die ernsten Mienen, pathetischen Bewegungen und zögernden Reden fanden überdies in dem schleppenden Zeitmaß mancher Gesangstücke ihr musikalisches Gegenbild. So hat Mozart unter Anderm das Dictirduett im 3. Acte „Allegretto" und nicht Andante überschrieben; das langsame Tempo raubte dem reizenden Wechselgesang die ihm eigenthümliche schalkhafte Grazie und rückte es an die Grenze des Elegisch-Sentimentalen. Das Publicum nahm die Vorstellung befriedigt auf, zeichnete Fräulein Stehle vielfach aus und rief nach den Actschlüssen die Darsteller der Hauptpartien.

Da Fräulein Stehle in wenig Tagen wieder in München eintreffen muß, werden wir sie leider in keiner neuen Rolle mehr zu sehen bekommen. Dafür lesen wir mit lebhafter Befriedigung die Nachricht von einem bevorstehenden längeren Gastspiel dieser Künstlerin am Kärntnerthor-Theater. Möchte die Direction diese Gelegenheit doch verwerthen, um einige ältere Opern, die in München durch Fräulein Stehle eine neue, ungeahnte Anziehungskraft gewonnen haben, auch hier für dies Gastspiel vorzubereiten. Wir erinnern an Weigl's „Schweizerfamilie", Mehul's „Joseph", Boyeldieu's „Rothkäppchen", Herold's „Marie", von neueren Opern an „Lalla Rookh" und „Das Glöckchen des Eremiten", deren Hauptrollen zu Fräulein Stehle's schönsten Leistungen zählen. Jedenfalls darf Fräulein Stehle, die mit künstlerischen, echten Mitteln sich die Sympathie und Achtung des Wiener Publicums im Fluge erobert hat, des freundlichsten Willkomms gewiß sein. Sie ist ein Talent ersten Ranges, und wenn sie mit dem ihr eigenen Ernst der technischen Ausbildung ihres Gesangs ein wenig nachhilft, kann sie auch eine große Meisterin werden. Die Persönlichkeiten sind so selten, denen der Gesang nicht ein musikalisch formell Aufgenommenes und Wiedergegebenes, denen er vielmehr ein unmittelbares Austönen des Seins, eine ideale Sprache ist. Deshalb haben wir allen Grund, uns zu freuen, wenn die „schwäbische Nachtigall", sei es auch nur im Wanderflug, sich wieder bei uns niederläßt.

Lesarten *(WA Echo 1865, 89–92)*

Publicum] Publikum *grundsätzlich*
Charakter / charakteristisch / Charakteristik] Character / characteristisch / Characteristik *grundsätzlich*
1–3) **Hofoperntheater.** … *Ed. H.*] **Musik-Bericht aus Wien.** (Schluß.)
3) nunmehr] *entfällt*
12) hochgespannten] hochgespanntem
17) Gretchens] Gretchen
19) Proceß] Prozeß
26) Act] Acte
32) S t e h l e] *nicht gesperrt*
37) zu schönster] zur schönsten
40f.) Ausdrucks. *Absatz* Fräulein] *ohne Absatz*
63f.) verzweifelnder] verzweifelter
71) H r a b a n e k] H r a b a n e c k
74f.) erlassen. *Absatz* Von] *ohne Absatz*
76) Anforderungen] Forderungen
78) Wagner'schen] Wagnerschen
79f.) unglücklich] unglücklich,
81) Organ,] *ohne Komma*
86f.) Baritons. *Absatz* Das] *ohne Absatz*
96) Herr] Herrn
110) M o z a r t ' s] *nicht gesperrt*
115) Fräulein] Frl.
115f.) Pagen. *Absatz* Fräulein] *ohne Absatz*
116) Fräulein] Frl.
118) Fräulein] Frl.
123) Fräulein Stehle] sie
123f.) Leichtigkeit. *Absatz* Kein] *ohne Absatz*
126) Fräulein] Frl.
126) erstem] *entfällt*
129) ans] an's
135) Fräulein Stehle] sie
139) Obwol Fräulein] Obwohl Frl.
143) Fräulein] Frl.
149f.) Beifall. *Absatz* Herr] *ohne Absatz*
150) Herr] Hr.

153) ernsten,] *ohne Komma*
154) vortrefflichen S c h m i d] trefflichen Schmid
156) sowol] sowohl
157) äußerlichen] äußeren
161) Act] Acte
169) Fräulein] Frl.
170f.) steht. *Absatz* Fräulein] *ohne Absatz*
171) Fräulein] Frl.
175) drolligerer] drolliger
177f.) wichtigsten Theilen] wichtigen Theilen,
181) T i t e l] *nicht gesperrt*
187) schalkhafte] *entfällt*
189) Fräulein] Fräul.
191–201) Da … zählen.] *entfällt, weiter ohne Absatz*
201) Fräulein] Frl.
203) hat, des freundlichsten] hat, stets des freundlichen
205) Gesangs] Gesanges
211) niederläßt.] niederläßt. *E. H.*

Neue Freie Presse, 12. 3. 1865

„Dinorah" oder „Die Wallfahrt nach Ploërmel."

Komische Oper in drei Acten von M. C a r r é und J. B a r b i e r.
Musik von M e y e r b e e r.
(Im Hofoperntheater zum erstenmal aufgeführt am 11. März 1865.) *)

I.

Ed. H. Meyerbeer's „Dinorah" hat endlich ihren stark verspäteten Einzug in Wien gehalten. Fünf volle Jahre sind es beinahe, seit *„Le Pardon de Ploërmel"* am 4. April 1859 in der Pariser Opéra Comique zuerst das Lampenlicht erblickte. Die rührende Ammensorgfalt, mit welcher Meyerbeer jedes seiner Kinder persönlich in die Welt einführte, konnte sich damals mit

*) Die erste Aufführung der „Dinorah" ging heute mit dem günstigsten Erfolge vor sich. Die treffliche Scenirung und die vorzüglichen Leistungen von Frl. M u r s k a (Dinorah), Hr. B e c k (Hoël) und Hr. E p p i c h (Corentin) dürfen sich wol das größte Verdienst an diesem Succeß zuschreiben. Wir kommen am Schlusse unseres zweiten Artikels ausführlicher auf die Darstellung im Hofoperntheater zurück.

dem Personale des Kärntnerthor-Theaters nicht zufriedengeben, und er hat zeitlebens „Dinorah“ dieser Bühne ängstlich vorenthalten. Seither sind die beiden Coloratur-Sängerinnen, welche sich hier um die Ziege stritten, aus dem Verband des Hofoperntheaters getreten, und Meyerbeer selbst ist diesem Jammerthal irdischer Befürchtungen für immer entrückt worden. Die Bahn war nach allen Seiten frei, und so zögerte denn auch die Direction nicht mit der verbotenen Frucht, die sie jahrelang mit Schmerz an den Repertoires unserer Provinzbühnen hatte hangen sehen.

Die Handlung der Oper ist in Kurzem folgende: Dinorah und ihr Bräutigam Hoël, beide ihres Zeichens Ziegenhirten in der Bretagne, wollen eben in der Wallfahrtskirche zu Ploërmel ihre Vermälung vollziehen lassen, als ein furchtbarer Orcan losbricht. Das Ungewitter treibt nicht nur den zum Altar der Madonna schreitenden Hochzeitszug auseinander, sondern trifft auch mit einem Blitzstrahl die Maierei von Dinorah’s Vater. Die Aussicht auf eine an Mühsal und Entbehrungen reiche Zukunft bestimmt Hoël, wenigstens vorderhand die Verbindung aufzugeben, umsomehr, als ihm durch einen Hexenmeister des Dorfes die Möglichkeit, einen großen, von Kobolden und Zwergen bewachten Schatz zu heben, so plausibel als möglich gemacht wird. Um für diese That gefeit zu sein, muß er zuvor, fern von jeder menschlichen Berührung, ein volles Jahr in einer unbekannten Schlucht zubringen! Darob wird die treulos verlassene Dinorah wahnsinnig und irrt Tag und Nacht mit ihrer Ziege Bella durch die Wälder, um den Bräutigam zu suchen. Dieser kehrt nach abgelaufenem Probejahr zurück, und zwar, da jener Hexenmeister bereits gestorben, als alleiniger Besitzer des Schatzgeheimnisses. Dies Alles erfahren wir durch – die Ouverture, oder vielmehr durch das ihr vorgedruckte Programm, welches die Vorhandlung des Stückes erzählt.

Die Oper selbst (welche in drei Acte, „der Abend,“ „die Nacht“, und „der Morgen“, zerfällt) führt uns gleich anfangs die wahnsinnige Dinorah vor. Die Situationen, in welche die umherschweifende Braut mit ihrem Schatten, mit Bella, dann mit Hoël selbst und dem Sackpfeifer Corentin geräth, bilden die größere Hälfte der äußerst dürftigen Handlung. Corentin ist es, der dem schatzgierigen Hoël die Kastanien aus dem Feuer holen soll. Mit der Hebung des Schatzes hat es nämlich eine eigene Bewandtniß: derjenige, der das Gold zuerst berührt, stirbt noch im selben Jahre. Deshalb trachtet Hoël, den Dudelsackpfeifer durch die Aussicht auf großen Reichthum zu bewegen, um Mitternacht die gespenstische Schlucht zu besuchen, um ihm bei Hebung des Schatzes, natürlich in erster Reihe, behilflich zu sein. Eben als sie die Einöde betreten, erscheint Dinorah und

macht, halb unbewußt, Corentin von dem am Schatze haftenden Zauber, zufolge dessen die erste unmittelbare Berührung auch den sicheren Tod mit sich bringt, bekannt. Begreiflicherweise will nun der ohnehin äußerst furchtsame Sackpfeifer nichts von einer Priorität bei dem bevorstehenden Unternehmen wissen. Er möchte Dinorah vorschieben und beredet sie vorläufig, den Baumstamm, der als einzige Brücke über die Schlucht zu dem Schatze führt, zuerst zu überschreiten. Es schlägt gerade Mitternacht. Dinorah hört das Glöckchen ihrer Ziege und will ihr nacheilen. Eben als sie sich auf dem schwanken Steg in vollem Lauf befindet, schlägt ein Blitz in denselben, die Schleußen der Schlucht werden von dem plötzlich entfesselten Wogenschwall durchbrochen und die irre Heldin von Ploërmel stürzt hinab in die Fluth. Dieser scheinbar tödtliche Sturz erweist sich aber im dritten Act als ein absolut glücklicher. Nicht nur wird Dinorah von Hoël den Wellen entrissen und ein Leben gerettet, der außerordentliche Schreck bringt ihr auch wieder die Besinnung. Sie denkt, einen schweren Traum überstanden zu haben, und sieht ihre vor Jahresfrist so plötzlich gestörten Wünsche aufs neue erfüllt. Hoël, der schon früher seine Ersparnisse geopfert, um die zerstörte Maierei Dinorah's wieder herzustellen, verzichtet nun auf das zweifelhafte Glück, durch Zauberei noch reicher zu werden, als er es schon an ihrer Seite ist. „Und der Schatz?" fragt dringend Corentin. „Ist dahin! doch ihr Herz ersetzt mir ihn!" Gerade als die Procession am Tage des feierlichen Ablasses zu Ploërmel wieder nach der Mariencapelle zieht, feiern nun Dinorah und Hoël ihre wirkliche Vermälung.

Diese kurze, aber vollständige Erzählung dürfte Jedermann ohneweiters mit den gerechtesten Bedenken gegen das Libretto, zugleich mit dem lebhaftesten Bedauern erfüllen, daß ein Künstler von der eminenten Begabung und dem unberechenbaren Einfluß Meyerbeer's sich zur Verherrlichung solchen Machwerks verstehen konnte. Vergebens suchen wir in diesen Charakteren und Begebenheiten nach der Spur einer sittlichen Idee. Nicht blos jeder ethische, auch der logische Zusammenhang fehlt der Handlung und wird durch die rohe Maschinerie des Zufalls ersetzt. Die Heldin des Stückes ist eine arme, geisteskranke Person, die uns höchstens ein widerwilliges Mitleid einflößt. Wer kann tieferes Interesse an einer verrückten Hirtin nehmen, die, von jedem geistigen Zusammenhang mit der Außenwelt abgeschnitten, kein anderes Pathos hat, als ihrer Ziege nachzulaufen, mit ihrem Schatten zu spielen und sich beim Dudelsack halbtodt zu walzen? Der Wahnsinn, sonst oft der leidige Nothhelfer im letzten Acte tragischer Opern, erscheint hier in gemüthlicher Permanenz und tritt gleich

anfangs als regelmäßiger Zustand auf. Welch tiefe Verirrung eines Künstlers gehört dazu, den Wahnsinn, diesen schlimmeren Wandnachbar des Todes, blos als effectvollen Aufputz einer Viehmagd, als ein neues Reizmittel für die komische Oper zu verwenden? Gerade wie ein Flügelhorn oder eine Baß-Clarinette, die Meyerbeer einer an sich alltäglichen Melodie beifügt, um sie pikanter zu machen, gebraucht er hier die Geistesstörung als psychologischen Klangeffect. Der Wahnsinn und – die Ziege, das sind die beiden saubern Attribute, durch welche „Dinorah" dem Publicum pikant und originell erscheinen soll. Droht die Handlung zu stocken, so läßt Meyerbeer die Ziege über die Bühne laufen und ihr Glöcklein erklingen – man kann es nach Belieben das Ziegen- oder das Zügenglöckchen der dramatischen Musik heißen. Die beiden Männer, welche neben Dinorah das ganze Personal der Handlung bilden, befinden sich gleichfalls in der tiefsten Diätenclasse der Menschheit. Der herzlose Hoël verläßt seine Braut am Hochzeitstage, um auf eine abergläubische Vorspiegelung hin für ein volles Jahr zu verschwinden. Er denkt nur an Gold, das er aber nicht erwerben, sondern finden will, und wenn er beiläufig versichert, er wolle den Schatz eigentlich um Dinorah's willen, so ist kaum Jemand so gutmüthig, ihm das zu glauben. Dieser habsüchtige Patron, der seine Braut der Noth und Verzweiflung überläßt, ist auch schlecht genug, einen schwachsinnigen armen Teufel für seine Zwecke zu opfern. Corentin soll sich den Tod holen, damit Hoël reich werde; als er sich dieser Zumuthung wehrt, heißt ihn Hoël entrüstet einen „feigen Wicht". Hoël ist abergläubisch und schlecht, trotzdem wird er vom Dichter und Componisten im Ton unverkennbarer Werthschätzung behandelt. In Corentin präsentirt sich uns ein halber Cretin, der an Dummheit und Furchtsamkeit seinen Freund Hoël noch unendlich übertrifft, während dieser hingegen ihm in der Nichtswürdigkeit voraus ist. Der Sackpfeifer freut sich in einigen Couplets ausnehmend, ein furchtsamer Lump zu sein. Allerdings unzurechnungsfähiger als Hoël, versteht dieser musikalische Schlaukopf doch genug, um aus Eigennutz gleichfalls einen mittelbaren Mord zu versuchen, indem er Dinorah zur Berührung des todbringenden Schatzes überredet. Das sind die Personen, deren Gedanken und Gefühle uns ein ganzes Drama hindurch erfreuen und bewegen sollen, das der Ideenkreis, für welchen ein Meyerbeer auf der Höhe seines Ruhmes sich begeistert! Und ein einziger Blitzstrahl, der zufällig in einen Baumstamm schlägt, entzündet diese ganze Misère zu einer reinen, idealen Flamme: er heilt den Wahnsinn und adelt die Schufte.

Man nenne unsere Verurtheilung des „Dinorah"-Stoffes nicht zu hart: kaum wäre sie es gegenüber einem rathlosen Anfänger, geschweige denn

gegen den Meister, dem jederzeit Hunderte von Stoffen sammt den dazu gehörigen Poeten zu Füßen lagen. Es ist ein unverlierbarer Fortschritt und ein Axiom des heutigen ästhetischen Bewußtseins, daß der Opern-Componist für die von ihm gewählte Dichtung verantwortlich sei; er steht ein, nicht für ihre technischen Eigenschaften, aber für ihren sittlichen und künstlerischen Kern.

Was konnte aber Meyerbeer, den Beherrscher der Großen Oper, verleiten, sich nach seinen grandiösen, historischen Schauspielen plötzlich auf die einfältigen Ziegenhirten der Bretagne zu werfen? Für dies seltsame Umschlagen bietet sich eine psychologische Erklärung, sie liegt in dem Reiz des Contrastes. Das scheinbar Naturzuständliche, Idyllische dieses einfachen Stoffes mochte gerade den ruhmerdrückten Componisten der „Hugenotten“ und des „Propheten“ anlocken. Schon in der letztgenannten Oper, dem „Propheten“, macht sich die qualvolle Anstrengung des Meisters bemerkbar, die Wirkung seines „Robert“ und der „Hugenotten“ zu überbieten. Das dramatische und musikalische Raffinement, die innere Verzerrung wie das äußere Hör- und Schaugepränge sind darin auf eine Spitze getrieben, die zu übergipfeln selbst Meyerbeer sich nicht mehr zutrauen durfte. Der „Nordstern“ folgt nur in seiner jetzigen, für Paris verübten Zurichtung (1854) nach dem „Propheten.“ Was in dieser Musik noch frisch und würdig und auf der Höhe von Meyerbeer’s Talent ist, stammt aus dem „Feldlager von Schlesien“, das bekanntlich schon im Jahre 1844 in Berlin zur Aufführung kam. Aber aus dieser bescheidenen deutschen Oper sollte durchaus eine französische, eine Weltoper werden. Die Umgestaltung des „Feldlagers“ in den „Nordstern“ gehört zu den merkwürdigsten und traurigsten Documenten für die letzte Entwicklungsphase von Meyerbeer’s Talent. Welche Carrière bergab liegt in diesen zehn Jahren 1844–1854! Aus Friedrich dem Großen mußte ein flötenblasender Tischlergeselle, aus dem biedern General Seldorf ein besoffener Czar, aus dem volksthümlichen Dessauermarsch ein „heiliger Marsch der Russen“ werden – Trunkenheit, Mord, Wahnsinn und viel schlechte Musik mußten in das nationale Genrebild hinein, damit es nicht blos den Deutschen, sondern der Welt gefalle. Wir dächten, der „Welt“ müßte selbst das specifische Preußenthum immer noch lieber sein, als Unschönheit und Widersinn im Allgemeinen. Auch auf der Bahn des „Nordstern“ konnte der alternde Meyerbeer nicht mehr hoffen, sich ein zweitesmal einzuholen. *„L’étoile du Nord“* war dem Namen nach eine „komische Oper“, nämlich ein von Heroismus, Verbrechen und Wahnsinn triefendes Stück, das aber kein Ballet enthielt, gesprochenen Dialog verwendete und auf der Bühne der Opéra Comique zur Vorstellung

kam. Weder dramatisch noch musikalisch – man denke an die grandiösen Finale und die drei Militärbanden auf der Bühne – gehörte der „Nordstern" dem leichten komischen Genre an. In der „Dinorah" beabsichtigte Meyerbeer eine wirkliche komische Oper in ihrer einfachsten Gestaltung zu bringen. Decorationen und Costüm von schlichter Ländlichkeit, keine großen Ensembles oder Finale, nur drei handelnde Personen, und hinter diesen statt des historischen Hintergrundes und der russischen Armeen – nichts als eine Ziege!

Meyerbeer kommt uns in seiner „Dinorah" vor, wie ein verwöhnter, blasirter Großstädter, der zur Abwechslung einmal für ein abgelegenes Gebirgsdorf schwärmt, wohin er natürlich all seine Parfüms und Prätensionen, seine luxuriösen Diners, Spielpartien und sonstigen Leidenschaften mitnimmt. Der *Genius loci* flieht vor dem eleganten Treiben, und die stille waldgrüne Einsamkeit ist nicht mehr zu erkennen. Daß Meyerbeer in dem Hirtenleben nicht die herbe Kraft des Naturgemäßen, sondern den Hautgoût des Ungewohnten suchen werde, ließ sich am Ende gerade dieser theatralischen Laufbahn wol voraussetzen. In der That haben die giftigen Stoffe, die in Meyerbeer's früheren Opern sich meist in effectvollen Aeußerlichkeiten Luft machten, sich hier ganz in den innern Organismus gezogen: in Melodie, Harmonie und Rhythmus. Es herrscht darin eine unersättliche Künstelei und Ueberladung, sentimentales Prahlen, wo wir herzliche Innigkeit, trockene Spaßmacherei, wo wir behagliche Komik erwarten. Geistreiche Combinationen und glänzende Behandlung des Effectes entfaltet Meyerbeer natürlich hier wie überall, das bedarf bei diesem Meister der Technik kaum der Erwähnung. Auch einzelne graciöse Nummern und allerliebste musikalische Einfälle fehlen nicht, selbst einige schnell verhallende Anklänge von Wahrheit und Innigkeit grüßen wie von ferne. Aber sobald sie sich zeigen, flüchtet der Componist ängstlich, als fürchte er wie Hoël durch das Ergreifen gediegenen Goldes sein Leben zu verwirken.

Lesarten *(WA MO 1, 162–165 unter* **Meyerbeer.***)*

1–80) **„Dinorah"** … Libretto,] *entfällt*
80f.) zugleich … erfüllen,] so erfüllt uns sogleich das lebhafteste Bedauern,
83f.) in diesen] in den
100) Wahnsinn und – die Ziege,] – *entfällt*

101) „Dinorah“] Dinorah

106) Diätenclasse] Rangklasse

107) H o ë l] *nicht gesperrt*

114) C o r e n t i n] *nicht gesperrt*

115–122) Hoël … sein.] *entfällt*

124f.) todbringenden] todtbringenden

127) M e y e r b e e r] *nicht gesperrt*

131) unsere … „Dinorah“-Stoffes] diese Verurtheilung des Dinorah-Stoffes

138) Kern.] Kern. *Texteinschub in MO 1:* Nur Ein Vorzug (der so häufig den deutschen Opernbüchern fehlt) ist dem Libretto der Dinorah nachzurühmen: die Musikstücke ergeben sich immer zwanglos aus der Situation, treten überall an richtiger Stelle ein.

140) grandiösen,] grandiosen

145) „Hugenotten“ … „Propheten“] Hugenotten und des Propheten

146) „Propheten“,] Propheten,

147) „Robert“ … „Hugenotten“] Robert und der Hugenotten

148) musikalische Raffinement,] das musikalische Raffinement

148f.) die innere … Schaugepränge] *entfällt*

151) „Nordstern“] Nordstern

152) „Propheten.“] Propheten.

153) und würdig] *entfällt*

154) „Feldlager von Schlesien“,] Feldlager von Schlesien,

155–168) Aber … einzuholen.] *entfällt*

168) *„L’étoile du Nord“*] *L’étoile du Nord*

171) zur Vorstellung kam.] gespielt wurde.

172) grandiösen] großartigen

173) „Nordstern“] Nordstern

174) „Dinorah“] Dinorah

180) „Dinorah“] Dinorah

182) all] all’

188) wol] wohl

198) Wahrheit und] *entfällt*

Neue Freie Presse, 14. 3. 1865

„Dinorah“ oder die „Wallfahrt nach Ploërmel“.

Komische Oper in drei Acten von M. Carré und J. Barbier.
Musik von Meyerbeer.
(Im Hofoperntheater zum erstenmal aufgeführt am 11. März 1865.)

II.

Ed. H. Treten wir nun näher an den musikalischen Theil der „Dinorah“ und lassen die einzelnen Musikstücke rasch vor unserer Erinnerung Revue passiren. Da ist gleich die Ouverture ein raffinirtes Effectstück von größter Ausdehnung und absonderlichsten Zurüstungen. Sie beginnt mit der leisen, leichtgeschwungenen Violinfigur in *h-moll*, welche in der Oper das Auftreten Dinorah's anzukündigen pflegt, das hüpfende Allegrothema im Sechsachteltact mit dem abgestimmten Glöcklein schließt sich an. Das Orchester übergeht allmälig in die Schilderung eines Sturmes, – plötzlich hält dieser inne und hinter dem Vorhang der Bühne ertönt ein kurzer melodiöser Chor: „O heilige Jungfrau!“ Der Sturm beginnt von neuem, weicht dann einem Marsch von angeblich kirchlichem Charakter, dessen sentimentale Violoncell-Melodie dem bekannten „Schiller-Marsch“ Meyerbeer's aus dem Gesichte geschnitten ist. Durchführung des Sturms, des Gebets, des Marsches, mit einem verklärungsartigen Anhängsel von Harfen-Accorden und Flötenpassagen, – in diese Tonfluth wirft der unsichtbare Chor unermüdlich denselben Brocken „O heilige Jungfrau“. Ein kurzes Stretto in *Dur* schließt endlich dieses in den grellsten Farben und dabei mit kleinlichster Sorgfalt gemalte Seitenstück der „Struensee“- und „Nordstern“-Ouverture.

Die Oper beginnt mit einem Hirtenchor von graciöser, polonaisenartiger Melodie. Wie fast alle lyrischen, nicht in die Handlung eingreifenden Chöre Meyerbeer's, hat auch dieser keinen chormäßigen, ein Allgemeingefühl ausdrückenden Charakter, die kokette Melodie und die nervös bewegliche Modulation sind ganz individuellen Ausdrucks, genau wie der Einleitungchor zum „Propheten“.*) Als Mittelsatz erscheint ein zweistimmiger Gesang (zwei Hirtenknaben), dessen rhythmische Einschnitte der Chor „Stark in die Hände schlagen“ markirt. Es ist dies einer jener äußerlichen, fatalen Effecte, deren so viele in „Dinorah“ zu Hilfe gerufen sind. Dinorah erscheint mit einigen geschickt aneinandergefügten kürzeren

*) Charakteristisch für das Unchormäßige dieser Stücke sind nebenbei die zahllosen Vortragszeichen in Meyerbeer's Chören; dies *„portez la voix“*, *„glissé“*, *„doux“*, *„très doux“* etc. etc.

Sätzen, worunter natürlich das Glöckchenmotiv, und übergeht in ein der Ziege dargebrachtes Schlummerlied, – ein sehr wohlklingendes, graciöses Musikstück.

Ein Orchester-Ritornell, das mittelst geschickter Mischung von Oboe-, Fagott- und tiefen Clarinett-Tönen den Dudelsack trefflich imitirt, führt Corentin ein. Seine Couplets zerfallen in einen komisch sein sollenden süßsauren Menuettsatz und ein lustiges Allegretto, dessen Thema: *„La bonne chère plait à l'un"*, einem bekannten österreichischen Schnaderhüpfel auffallend ähnelt.

In dem folgenden Duett singt Dinorah die Passagen nach, die Corentin auf ihr Geheiß der Sackpfeife entlockt: ein geschmacklos überladenes Concertstück, den Flöten-Imitationen im „Nordstern" getreu, aber mit ungleich schwächerem Erfolge nachgebildet. Die Nummer gibt uns den deutlichsten Begriff davon, was in der „Dinorah" als heitere und komische Musik anzusehen sei. Hoël's Arie an die Magie ist eine der schwächsten, affectirtesten Nummern der Oper. Aus einem heroischen Mollsatz *à la* Bertram stürzt sich Hoël in eine lustige Polacca: *„De l'or, de l'or – encore, encore"*, die an Trivialität das Höchste leistet. Die „Beschwörungsscene" zwischen Hoël und Corentin (beinahe hätten wir Bertram und Raimbaut geschrieben) mit ihrem lächerlich „dämonischen" *Fis-moll*-Satz schließt sich leider der Arie würdig an. Das Trinkduett der Beiden beginnt unbedeutend und endet gemein. In der Partitur ausdrücklich als *„Duo bouffe"* bezeichnet, hat dies Stück doch keinen Athemzug wahrer, behaglicher Komik; triviale Themen und der Meyerbeer'sche Lieblingsspaß, den einen Sänger die Phrasen des andern nachplappern zu lassen, vertreten deren Stelle.

Zum Glück folgt auf diese schwachen, mitunter wiederwärtigen Scenen ein anmuthigeres Stück, das den ersten Act mit glücklicher Wirkung abschließt, das „Terzettino de la clochette." Gegen den Schluß erhebt sich eine anmuthige, gebundene Melodie Dinorahs, *„Oh doux moment"*, überaus hübsch über den Männerstimmen; der langentbehrte ruhige Fluß des Gesangs thut unendlich wohl nach so vielen zerhackten Rhythmen und gequälten Harmonien. Das Terzett verklingt leise, absterbend; das Glöckchen theilt mit hellem Klang die Perioden, bald enger, bald weiter, ähnlich dem hübsch verwendeten Glöckchen in der Domscene des „Propheten".

Den zweiten Act eröffnet ein Chor etwas angetrunkener Landleute (*„Qu'il est bon, le vin"*); die Männer singen mit „Brummstimmen", (!) die Frauen zupfen eine Melodie in geschleiften Sechzehnteln hinein. Die Composition ist kokett und ganz humorlos, der wüthende Aufschrei ins hohe *C*, *„Qu'il est bon,"* am Schlusse ein echt Meyerbeer'scher Zug. Nach einer

kurzen Romanze der Dinorah in *E-moll*, die an bessere Vorbilder erinnert, folgt ihr berühmter Schattentanz. Die ganze Anordnung dieser Walzer-Arie ist sehr effectvoll und der wunderlichen (bekanntlich der „Grille“ entlehnten) Situation äußerst geschickt angepaßt. Musikalisch thut sich das Stück trotzdem kaum durch etwas Anderes als durch das graciöse erste Walzerthema hervor; was folgt, ist theils ganz alltäglich, theils trivial, durchwegs überladen mit rein instrumentaler Coloratur von zweifelhaftem Geschmack. Die folgenden Couplets Corentin's drücken dessen Angst in charakteristischer, aber sehr übertriebener Weise aus – von den komischen Nummern noch die beste, und dennoch wie raffinirt und gezwungen!

Ein kurzes, wirkungsvolles Stück ist Dinorah's „Legende“ in *Es-moll* mit dem wie eine Fackel aufleuchtenden Schluß in *Es-dur*. Nun folgt das Duett zwischen Hoël und Corentin, die einander den gefährlichen Vortritt zu dem Schatz zuschieben – nicht bedeutend, aber fließend und melodiös. Die refrainartig nachsingende Figur der Violinen klingt reizend. Dinorah eröffnet das Schlußterzett (alle Augenblicke *„changeant brusquement d'idée“*) mit allerlei zerhacktem, tollen Zeug, lenkt aber dicht vor dem Eintritt der Katastrophe in ein Allegretto (*As-dur* 6/8) ein, das bei aller Koketterie sehr hübsch und sogar (*„Oh tourment d'un coeur blessé“*) von einem Moment inniger Empfindung durchleuchtet ist. Nun kommt der Sturm, die Ziege erscheint auf dem Steg, Dinorah folgt ihr mit der beliebten, ins hohe *Cis* reichenden Papageno-Pfeifchen-Passage, trillert acht Viertelnoten nacheinander, und stürzt schließlich mit einem dreigestrichenen *C* ins Wasser.

Der dritte Act beginnt mit einigen Liedern, die als episodische Ausfüllstücke den allzu nahen Ausgang der Oper aufhalten sollen. Sie gehören zu den glücklichsten Momenten des ganzen Werkes. In dem frischen „Jägerlied“ mit der köstlichen Begleitung von vier Waldhörnern weht uns eigentlich zum erstenmale reine, gesunde Luft an. Auch der muntere Zwiegesang der beiden Hirtenknaben, allerdings schon etwas gekünstelter, macht den freundlichsten Eindruck. Nach unserem Gefühle sind diese beiden, allerdings kurzen Nummern die frischesten und originellsten des ganzen Werkes. Hier ruht das Ohr und das Gemüth des Hörers erquickt und beruhigt aus. Ungleich tiefer steht das Lied des Schnitters mit der musikalischen Nachahmung des Sichelschärfens; das Gebet, zu welchem hierauf der Jäger, der Schnitter und die zwei Hirtenknaben sich vereinen, kann durch den reinen Zusammenschlag von vier unbegleiteten schönen Stimmen günstig wirken. Diese beiden Stücke blieben hier weg. Hoël

trägt die todtgeglaubte Dinorah herbei und besingt sie mit einer für den Sänger sehr dankbaren Romanze, deren gewöhnliche italienische Melodie überdies durch abscheuliche rhythmische Scurzzen verunstaltet ist. Das Wiedererkennungs-Duett zwischen Hoël und Dinorah gehört zu den längsten, aber schwächsten Stücken der Oper; zu Anfang muß wieder das stückweise Nachplappern der Phrasen herhalten, einige Motive im Verlaufe lassen Besseres hoffen, aber der triviale Schlußsatz in *As-dur* mit Harfenbegleitung, ein unverkennbarer Abkömmling des entsetzlichen Liebesduetts aus „Linda“, enttäuscht uns gründlich. An das Duett schließt sich sehr wirksam die Hymne: „O heilige Jungfrau“ und der Processionsmarsch an, von einigen raketenartig auffliegenden hohen *C* Dinorah's durchschnitten, die Scene füllt sich mit dem Festzug, die Schlußdecoration zeigt uns in effectvoller Perspective und elektrischem Lichte die zur Kirche strömenden Wallfahrer und entläßt den Hörer mehr unter der Gewalt eines decorativen als eines musikalischen Schlußeindrucks.

Fassen wir Meyerbeer's Dinorah-Musik schärfer in's Auge, so zeigt sie sich als eine gealterte, schwächliche Dame, die, stark geschminkt und pfiffig costümirt, dabei von eleganten und lebhaften Bewegungen, immerhin in großer Gesellschaft noch irreführen kann. Selbst die heitersten Musikstücke dieser Oper scheinen uns eigenthümlich gedrückt, wie vom Alter durchkältet. Gegen den früheren erstaunlichen Erfindungsreichthum Meyerbeer's gehalten, erscheint seine schöpferische Ader hier beinahe versiegend, durch Reminiscenzen und Abfälle ersetzt, denen ein enormes Kunstgeschick den Glanz der Neuheit anzutäuschen versteht. Originell im besten Sinn, d. h. wahrhaft neu und schön zugleich sind kaum hundert Tacte in der ganzen Oper. Der reiche Componist hatte leicht borgen, er hat namentlich seinen „Nordstern“ stark in Anspruch genommen. Die bekanntesten Meyerbeer'schen Phrasen, gerade mit ihren unangenehmsten Kennzeichen, dem zerhackten Rhythmus, der gekünstelten und überladenen Melodie, den grellen (nicht durch Wort oder Scene gerechtfertigten) Uebergängen, finden sich in der „Dinorah“ auf Schritt und Tritt.*) Aeußerlich ele-

---

*) Die „pikanten“ Verschiebungen des Rhythmus, insbesondere das abscheuliche daktylische Abschnappen desselben am Ende einer Periode findet sich in der „Dinorah“ noch häufiger als in Meyerbeer's früheren Opern. Von dem Einleitungschor, welcher (im Zweivierteltact) singt:

„De̅r A̅bendg l ŏ́ c k ĕ Tŏn klin̅gt au̅s de̅n D ŏ́ r f ĕrn schŏn“,

bis zu Hoël's Romanze im 3. Act, mit dem Anfang (Andante, 4/4-Tact)

„Di̅ch ra̅che̅t mei̅ne̅ Re̅ue̅, (2 Tacte)
D ắ ß iĕh Tho̅r s c h i ế d vŏn Di̅r“ (1 Tact),

dehnt sich Eine lange Reihe solcher Beispiele aus.

gant und glanzvoll, ist diese Musik innerlich dürftig und unwahr. Das blendende Licht, das sie ausströmt, ist der gefühllose Glanz von Edelsteinen, nicht der glänzende Strahl eines seelenvollen Auges. In keiner früheren Oper des Meisters finden wir so viel Unbedeutendes und Banales, in keiner die bloße Virtuosität in solchem Uebergewicht über die eigentlich musikalische Erfindung. Von „Robert“ und den „Hugenotten“ nicht zu reden, besitzen „Prophet“ und „Nordstern“ noch zahlreiche und große Nummern, an welche keine in der „Dinorah“ hinanreicht. Selbst der jetzt vergessene und mißachtete „Crociato“ Meyerbeer's ist an echter Musik und selbst an wahrem dramatischen Ausdruck unbedingt reicher, als „Dinorah“, in welcher Meyerbeer allerdings weit mehr Er selbst ist, nur nicht immer im günstigsten Sinne. Gegen ihre Vorgängerinnen hat „Dinorah“ nur den Vorzug, einheitlicher, gleichmäßiger zu sein und keiner großen äußern Zurüstungen zu bedürfen. Musikalisch dünkt uns darin Alles klein, ausgenommen das Kleine. Als komische Oper darf man nun vollends „Dinorah“ nicht beurtheilen, ohne den Stab zu brechen. Und doch will der Componist sie also angesehen wissen. Wenn seinem so vielseitigen und beweglichen Talent ein Feld des Ausdrucks unzugänglich war, so ist es das Komische. Die specifisch musikalischen Ausdrucksmittel für das Komische sind an und für sich äußerst gering, Hauptsache bleibt immer die allgemeine heitere Grundstimmung, das fröhlich behagliche Temperament, die gesunde unbefangene Lust am Leben und am Spaß. Meyerbeer's künstlerische Individualität liegt dem ferne, das unruhig aufgeregte Temperament seiner Musik, das des Glanzes und der grellen Effecte keinen Augenblick entbehren kann, reagirt heftig gegen die Lebensluft der *Opera buffa*. Einzelne komische Effecte gelingen ihm, eine gute komische Oper nimmermehr, denn diese ist ohne Natürlichkeit und volles inneres Behagen undenkbar.

Was unterscheidet trotz alledem die „Dinorah“ vortheilhaft von vielen ähnlichen Novitäten und hebt sie über das Niveau der Tageserscheinungen empor? Ihre formelle Abrundung und technische Meisterschaft. Wir begegnen nirgends einem unsichern Probiren und Experimentiren, einem Anlehnen oder Nachahmen; durch das ganze Werk herrscht die Sicherheit des erfahrenen Meisters. Alles kommt gerade so, wirkt genau so, wie der Componist es gewollt. Zu dieser imponirenden Sicherheit einer ausgebildeten Technik kommt als zweiter durchgreifender Vorzug die Klarheit und Uebersichtlichkeit der Form. Den Rhythmus im Kleinen verzerrt Meyerbeer mit besonderem Vergnügen, die Eurhythmie im Großen respectirt er immer. Der wohlgegliederte, übersichtliche Bau ist ihm Bedürfniß und hängt mit seiner tüchtigen, strengen Schule zusammen. Klingt auch die Musik

im Einzelnen unerheblich, mitunter selbst widerwärtig, das Ganze ist doch im bezeichnenden Sinne musikalisch, aus specifisch musikalischer Anschauung hervorgegangen. Der melodische Gedanke herrscht, er baut sich nach musikalischen Gesetzen in übersichtlichen Proportionen aus, bleibt überall verständlich und selbstständig. Die menschliche Stimme ist nicht nur respectirt, sie ist überall nach ihrer eigenthümlichen Wirksamkeit verwendet, das Orchester herrscht nicht, sondern ordnet sich dem Gesange unter. Der Hörer braucht nicht durch ein unabsehbares Gestrüpp von declamatorischer Recitation, zusammenhangsloser Modulation und „unendlicher Melodie" stets nach dem Faden des Verständnisses zu haschen und sich mit schwindelerregenden, geheimnißvollen „Intentionen" abzuquälen, die unverständlicher und meistens illusorischer sind, als Meyerbeer's praktische „Absichten".

So wird es erklärlich, daß „Dinorah" (vollends wenn man all' die pikanten Zuthaten mit in Anschlag bringt) das Publicum ergötzt und selbst den Kenner bis zu einem gewissen Grade anregt und fesselt. Für nachhaltig können wir die Wirkung der „Dinorah" nicht halten; das äußere und innere Raffinement ist zu vorwiegend, als daß das Publicum, einmal gegen diese Reizmittel abgestumpft, nicht den totalen Mangel an Empfindung und Wahrheit wahrnehmen und erkalten sollte. In der That hat sich „Dinorah" selbst in Paris, wo das Unglaubliche dafür geschah, nicht auf dem Repertoire erhalten können. Wenn sie hier in Wien für einige Jahre Lebenskraft bewährt, so wird sie dies zum guten Theil der vorzüglichen Aufführung zu danken haben.

„Dinorah" ist trefflich besetzt, scenirt und einstudirt. Direction und Regie haben es an nichts fehlen lassen. Die Maschinerie wie die Decorationen erwiesen sich von bestem Effect. Die Wildniß im zweiten Act, dann das reizende Landschaftsbild im dritten gehören zu den gelungensten Compositionen des Herrn Brioschi, der umsomehr Dank verdient, als ihm wenig Zeit und auf der Bühne wenig Raum gegönnt war.

Von den drei verdienstvollen Darstellern der Hauptrollen nennen wir Herrn Beck zuerst, da seine Leistung als Hoël alle Anforderungen erfüllte und seine Stimme hinreißender klang als je. Sein Erfolg war glänzend. Den furchtsamen Corentin gab Herr Eppich aus Graz, im Gesang vollkommen genügend, im Spiel ganz vorzüglich. Da letzteres der wichtigere Theil ist und wir seit undenklicher Zeit keinen Tenoristen gehört, der gut spielen und sprechen kann, so erfreute sich Herr Eppich nach Verdienst der wohlwollendsten Aufnahme. Mit großem Erfolg sang Fräulein v. Murska die Dinorah. Es dürfte kaum eine zweite Rolle sich so aus-

nehmend für die Individualität dieser Sängerin schicken, allen ihren Vorzügen so dienstbar sein, wie diese Bravourpartie. Sie ist ein Concertstück auf der Bühne. Was die Rolle vor Allem erfordert: eine leichtansprechende bedeutende Höhe, geläufige Coloratur, brillanten Triller, besitzt Fräulein Murska, und was dieser Sängerin mangelt, das hat die Rolle auch nicht. Wir berichten diesmal mit aufrichtiger Freude über Fräulein Murska's Dinorah, die weitaus ihre beste Leistung ist und es wahrscheinlich bleiben wird. Daß auch hier die rein gesangliche Leistung ungleich war, nach meisterhaft ausgeführten Passagen mitunter recht geschmacklos gesungene brachte, ist nicht zu leugnen, kommt aber gegen das überwiegend Gelungene, ja Glänzende der ganzen Leistung kaum in Betracht. Der schauspielerische Theil der Rolle ist leicht und mit äußerlichen Hilfsmitteln der Routine zu bestreiten, die Darstellung des ordinären Opernwahnsinns entzieht sich jedem Maßstab. Genialität und schöpferische Kraft, die eine solche Rolle darstellend umdichten, kann man füglich in der Oper von Niemandem verlangen – genug also, daß Fräulein Murska die Dinorah ganz anständig und zweckmäßig spielte. Nur ihr Costüm hat uns in großen Schrecken versetzt. Wer einen so eleganten, goldgestickten Anzug, eine solche Coiffüre und so feine, goldverschnürte Balletstiefelchen trägt, der läuft keiner Ziege nach. Fräulein Murska sah nicht aus wie eine arme, verwahrloste Hirtin, sondern wie eine modernisirte Pretiosa, die sich eben zur „Production" sorgsam aufgeputzt hat. Fräulein Murska's Costüm pflegt meistens unglücklich zu sein, in der „Dinorah" ist es obendrein sinnwidrig. Die Fräulein Bettelheim und Tellheim als Hirtenknaben und Herr Rokitansky als Jäger trugen zum Erfolg des Ganzen nicht wenig bei, und es gereicht ihnen zur Ehre, sich dieser kleinen Partien so sorgfältig angenommen zu haben. Wir wurden – was uns in der Oper sehr selten widerfährt – ans Burgtheater erinnert, dessen Ruhm nicht zum geringsten Theil in der Pietät begründet ist, mit welcher selbst die kleineren Partien von bedeutenden Künstlern dargestellt werden. Das Orchester, welches in der „Dinorah" eine bedeutende Aufgabe trefflich löst, verdient eine auszeichnende Erwähnung, ebenso Herr Capellmeister Dessoff, der um das schnelle und exacte Einstudiren der Oper sich besonders verdient gemacht hat.

Lesarten *(WA MO 1, 165–169 unter* **Meyerbeer.***)*

1–6) **„Dinorah"** … *Ed. H.*] *entfällt*

6) „Dinorah“] Dinorah
7f.) und lassen … passiren.] *entfällt*
9–12) Sie … an.] *entfällt*
12f.) Das … Sturmes,] Das Orchester malt uns einen Sturm,
15) neuem,] Neuem,
17) „Schiller-Marsch“ M e y e r b e e r ’ s] Schiller-Marsch Meyerbeer’s
20) Flötenpassagen, –] *ohne –*
21) Jungfrau“.] Jungfrau“!
22) dieses in den] die in
23) Seitenstück … „Nordstern“-Ouverture.] Schilderung.
24–128) Die … Schlußeindrucks.] *entfällt*
130) schwächliche] nervöse
130f.) stark … pfiffig] geschminkt und schlau
133) scheinen uns] klingen
136) versiegend … ersetzt,] versiechend und durch Reminiscenzen ersetzt,
139) Tacte] Seiten
139) Oper.] Partitur.
139f.) hat … genommen.] nahm besonders seinen Nordstern stark in Anspruch.
144) „Dinorah“] Dinorah
145) „pikanten“] pikanten
146) „Dinorah“] Dinorah
147–152) Von … aus.] *entfällt*
156) so viel … keiner] *entfällt*
158–164) Von … Sinne.] *entfällt*
164) „Dinorah“] Dinorah
167) „Dinorah“] Dinorah
171) specifisch musikalischen] specifisch-musikalischen
173) gesunde] gesunde,
177) *buffa.*] *buffa. Texteinschub in MO 1:* Diese erheischt nicht blos Geist und Grazie, wie sie Meyerbeer in hohem Grade eigen, sondern überdies naturwüchsige Laune, eine frische Sorglosigkeit, die sich aus der ganzen Sache nicht viel zu machen scheint.
180) „Dinorah“] Dinorah
185) s o , wirkt genau s o ,] *nicht gesperrt*
187) kommt] gesellt sich
190) wohlgegliederte,] *ohne Komma*
200f.) „unendlicher Melodie“] unendlicher Melodie

204f.) „Absichten“. *Absatz* So] *ohne Absatz*
205) „Dinorah“] Dinorah
205f.) (vollends … bringt)] *entfällt*
206f.) ergötzt … fesselt.] bei virtuoser Ausführung ergötzt und den Kenner anregt und stellenweise fesselt.
208) können wir] schätze ich
208) „Dinorah“ nicht halten;] Dinorah nicht;
210) totalen] *entfällt*
211–264) In … hat.] *entfällt*

Neue Freie Presse, 21. 3. 1865

Theater und Concerte.

(Schubert-Concert der Philharmoniker. – Gesellschaftsconcert. Orchesterverein und Liedertafel. – „Paqueretta.“ – Offenbach’s „Schöne Helena.“)

Ed. H. Was in Wien für die Errichtung eines Schubert-Monumentes bisher geschah, ist zum allergrößten Theil das Verdienst des Männergesang-Vereins, der nicht blos die erste Anregung dazu gab, sondern auch die reichlichsten Beiträge erzielte. Das Orchester des Hofoperntheaters hat nun gleichfalls den Entschluß gefaßt und am 19. d. M. ausgeführt, ein „philharmonisches Concert“ zum Vortheil des Schubert-Monument-Fonds zu geben. Wer die Mühen der Vorbereitung eines solchen Concerts und die Verhältnisse der in der Regel vielgeplagten Orchester-Mitglieder kennt, der weiß das Opfer zu würdigen, welches Capellmeister Dessoff, Concertmeister Hellmesberger und die Herren vom Opernorchester hier unaufgefordert einem patriotischen und künstlerischen Zweck darbrachten. Drei von den Orchesterstücken (das Programm bestand ausschließlich aus Schubert’schen Compositionen) waren den Hörern so gut wie neu: zwei Zwischenact-Musiken zu „Rosamunde“ und die Ouverture zur Oper „Alfons und Estrella.“ Rosamunde war ein vieractiges Drama der Frau Helmine v. Chezy, in welchem viehhütende Prinzessinnen, kühne Prinzen, gräßliche Tyrannen, Räuber, vergiftete Briefe etc. vom Zufall weidlich durcheinandergehetzt, einen romantischen Unsinn vollführen, den heutzutage wol kaum Jemand verdauen würde. Und was veranlaßte Franz Schubert zur Composition der Chöre, Tänze und Zwischenact-Musiken zu diesem Schauerdrama? Ein äußerer zufälliger Anlaß, dieselbe „Göttin

Gelegenheit“, die ihm zeitlebens die kostbarsten Schätze entlockte, um damit nur zu oft hölzerne Puppen zu schmücken. „Rosamunde“ war für das Theater an der Wien, und zwar zum Benefice der Demoiselle E. Neumann (später verehelichten Lukas) bestimmt. Für die hübsche Beneficiantin interessirte sich, wie Kreißle berichtet, gar zärtlich Herr Kuppelwieser, Schubert's Freund. Er vermittelte, daß Schubert die musikalische Ausstattung der „Rosamunde“ übernahm und in seiner wunderbar raschen Productivität binnen fünf Tagen vollendete. Bei der Aufführung im Wiedener Theater (am 20. December 1823) gefiel die Musik sehr, ohne jedoch dem langweiligen Schauspiel aufhelfen zu können. „Rosamunde“ wurde nach zwei Vorstellungen für immer zurückgelegt. Auch um die Musik kümmerte man sich nicht weiter, bis sie jetzt, also nach 42 Jahren, durch Capellmeister Dessoff wieder ans Licht gezogen wurde. Die Entreacts zur „Rosamunde“ gehören zu den interessantesten und liebenswürdigsten Bekanntschaften, die wir seit langer Zeit im Concertsaal gemacht haben. Nicht der (mitunter mißbrauchten) Pietät für Schubert's großen Namen bedarf es zum Preise dieser Tonstücke, sie strömen über von der reizenden Melodienfülle, dem feurigen und doch so lieblichen Erguß seines Gemüthslebens. Namentlich der erste Entreact ist ein echter Schubert und, wie uns dünkt, der werthvollsten einer. Ein marschähnlicher Satz übergeht in einen freien, dramatisch schildernden Mittelsatz, der von dem tremolirenden *Fis-moll*-Accord an alle Reize der Schubert'schen Romantik enthüllt. Die Anlehnung an einen bestimmten Moment des Dramas ist augenscheinlich, ohne daß sie jedoch den mit dem Schauspiel unbekannten Hörer in seinem musikalischen Genuß verkürzt.

Dies eigenthümliche, tief leidenschaftliche Stück sagt uns, welche bedeutende dramatische Wirkungen Schubert's Musik erreicht hätte, wäre ihr jemals eine halbwegs ebenbürtige Dichtung entgegengekommen. Poetische Klötze, wie „Rosamunde“, „die Zauberharfe“, „Alfonso“ und „Fierrabras“ mußten mit ihrem Centnergewicht selbst Schubert's Musik rettungslos zu Boden ziehen. Der Strom der Zeit ging darüber hinweg. In unseren Tagen wagen sich rüstige Taucher hinab, lösen den funkelnden musikalischen Schmuck von den versunkenen Klötzen und retten ihn zur allgemeinen Freude wieder ans Tageslicht.

Minder energisch und bedeutend, dafür von einschmeichelnder Zärtlichkeit ist der zweite Entreact, ein liedmäßiger Satz mit zwei Trios, deren eines den reizendsten Wechselgesang zwischen Clarinette und Oboe bildet. Das Thema scheint Schubert besonders lieb gewesen zu sein, er hat es in das Andante seines *A-moll*-Quartetts herübergerettet. Beide Stücke

wurden überaus schön vorgetragen; das Publicum wünschte offenbar deren Wiederholung, – das nächste Jahr wird sie hoffentlich bringen. Während Schubert in dem ersten Entreact sich vollkommen frei gehen läßt, sich in der Fülle seiner reichbewegten Gedankenwelt nicht an die Grenzen einer Zwischenactmusik bindend, hält er sich in der Ouverture zu „Alfonso und Estrella“ streng in den knappen Formen der damaligen Ouverturen. Nicht von hervorragender Eigenthümlichkeit oder Größe, mit andern Schubert'schen Instrumental-Werken verglichen, macht doch ihr klarer, lebhafter Melodienfluß, mit dem effectvoll und glänzend aufstürmenden Schluß, einen ganz gewinnenden Eindruck und eignet sich das Stück ganz besonders zur Einleitungsmusik.

Die große *C-dur*-Symphonie, an Reichthum und Genialität der Erfindung die erste seit Beethoven der Zeit wie dem Range nach, beschloß würdig das Concert. Die bedeutenden Längen dieses Werkes sind allerdings nicht wegzuleugnen, die vorherrschende Homophonie und die Gleichförmigkeit des Rhythmus macht sie ungleich fühlbarer als Aehnliches bei Beethoven. Wir haben die jedesmal und überall constatirte Thatsache auch bei dieser Aufführung wieder beobachtet, daß das Publicum, welches zu Anfang jedes der vier Sätze sich mit Entzücken dem Melodienzauber hingibt, gegen Ende jedes Satzes und der ganzen Symphonie sichtlich ermüdet. Wir glauben, daß ein häufigeres Vorführen des Werkes auch diese Ermüdung allmälig verringern würde, und empfehlen deshalb das Mittel im allseitigen Interesse. Die übrigen Theile des Programms erlitten einige unvorhergesehene Lücken: Frau Dustmann hatte zwei Tage vor dem Concert, Herr Walter sogar erst zwei Stunden vor demselben wegen Unpäßlichkeit absagen lassen. Fräulein Bettelheim bewährte, wie so oft schon, ihre rühmenswerthe Bereitwilligkeit, indem sie außer ihren angekündigten zwei Liedern („Memnon“, „Gruppe aus dem Tartarus“) noch zwei andere („An Anselmo's Grab“ und „Geheimes“) vortrug. Die beiden letztgenannten gelangen ihr ganz vorzüglich und riefen stürmischen Beifall hervor. Capellmeister Dessoff, der zwischen den anstrengenden Orchesternummern obendrein alle Lieder auf dem Piano begleitete, wurde sammt dem trefflichen Orchester nach jedem Stücke lebhaft ausgezeichnet.

Eine sehr genußreiche Production, die nicht durch Novitäten, aber durch vortreffliche Ausführung bekannter gediegener Werke glänzte, war das dritte „Gesellschafts-Concert“ im großen Redoutensaale. Unter Herbeck's vorzüglicher Leitung wurde Haydn's „Symphonie mit dem Paukenschlag,“ Schumann's „Schifflein“ und „Im Walde“ (Vocalchöre), endlich Mendelssohn's „Walpurgisnacht“ aufgeführt. In letztgenann-

ter Composition (neben dem „Sommernachtstraum“ gewiß die lebensfrischeste und eigenthümlichste des Meisters) sangen die Herren Walter, Bignio und Panzer, dann eine talentvolle, stimmbegabte Schülerin des Conservatoriums, Fräulein Ritter, die Soli mit Liebe und Verständniß. Die wohlgeschulten, herrlichen Stimmen des „Singvereins“ bewährten den vortheilhaften Ruf dieser Gesellschaft. Wenige Tage nach dieser ernsten Production wurde Herrn Herbeck's Talent von seiner komischen Seite gefeiert: in einer sehr besuchten Liedertafel des Männergesang-Vereins, welcher Herbeck's „Musikalische Preisausschreibung“ und andere Scherze vom letzten „Narrenabend“ zur allgemeinen Befriedigung wiederholte.

Es wird wol keine allzu starke Indiscretion sein, wenn wir auch einmal von dem „Orchesterverein“ sprechen, der unter den Flügeln „der Gesellschaft der Musikfreunde“ und speciell unter der umsichtigen Leitung des Musikdirectors Heißler eine geräuschlose, aber um so vernünftigere und ersprießlichere Existenz führt. Die Productionen dieses aus Dilettanten zusammengesetzten Vereins bewahren einen familienhaft abgeschlossenen Charakter, – er hat nichts von jenem krankhaften Drängen in die Oeffentlichkeit, das der Ruin so vieler „Liebhaber-Concerte“ geworden ist. Einige der letzten Productionen des „Orchestervereins“, insbesondere die gelungenen Aufführungen Haydn'scher und Mozart'scher Symphonien, dann der vollständigen „Egmont-Musik“ von Beethoven (unter ausgezeichneter gastlicher Mitwirkung von Frau Dustmann) fanden so einhelligen und verdienten Anklang, daß wol auch die Kritik von dem Aufblühen des „Orchestervereins“ und der erfolgreichen Thätigkeit Herrn Heißler's Kenntniß nehmen darf.

Im Kärntnerthor-Theater scheint man nach der „Dinorah“ die Verpflichtung gefühlt zu haben, auch das Balletrepertoire mit einer Novität zu bereichern. Man brachte daher ein altes Ballet, „Paqueretta“, zur Aufführung, das vor 12 Jahren hier sehr gefallen haben soll. Nach den officiösen Mittheilungen, welche als wohlmeinende Möven dieser Aufführung voranflogen, waren wir nahe daran, zu glauben, die letzten 12 Jahre seien eigentlich nur ein ununterbrochenes Sehnen und Schmachten nach diesem alten Ballet gewesen. „Paqueretta“ heißt es und sehr langweilig ist es. Gleich der erste Act gewährt einen beängstigenden Ausblick auf die absolute Handlungslosigkeit des Ganzen. Man feiert ein „ländliches Fest“ von unendlicher Länge; voran hüpfen die Tänzerinnen mit Strohbündeln herum, im Hintergrund stehen auf einem rothgedeckten Tisch vier Damen (wahrscheinlich die Jahreszeiten) und über ihnen ein alter Capuziner. Un-

ergründlich, aber wahr. Es folgt eine Recrutirung, bei welcher Paqueretta's Geliebter Handgeld nimmt, um einem verschuldeten Bauer aufzuhelfen. Paqueretta dringt in Männerkleidung in die Kaserne und hilft ihrem ritterlichen Bräutigam zur Flucht. Auf dieser noblen Unternehmung begriffen, findet er Gelegenheit, die Frau seines Obersten aus Räuberhänden zu retten, und erhält dafür Pardon und Heiratsbewilligung. Abermals ländliches Fest, bis zum letzten Herabfallen des Vorhangs während. Die schäbige Ländlichkeit und Häuslichkeit, welche dies ganze Ballet ununterbrochen beherrscht, erinnert uns an den Wahlspruch des Freiherrn Gaudy: „Häuslich – scheußlich, Ländlich – schändlich."

So anziehend, effectvoll und charakteristisch einzelne Tanzscenen in der Oper wirken – das selbstständige große Ballet bleibt im Grunde doch immer eine Schmarotzerpflanze. Als solche kann es eine relative Berechtigung doch nur in der Entfaltung großer, geschmackvoller Pracht finden: in glänzenden Costüms und Decorationen, überraschender Maschinerie, imposanten Massen, bei stets reicher, wechselvoller Handlung und schönem, künstlerisch ausgebildeten Material. Für so langweilige Genügsamkeiten, wie diese „Paqueretta", ist die Zeit vorüber. Weder Handlung noch Ausstattung, weder poetische noch komische Wirkung, jeder Schritt, jede Gruppe tausendmal gesehen, und zu alledem das Geleier einer trivialen, zopfigen Musik – „in Mozart'schem Styl", wie die Ballettänzer sagen. Das Publicum langweilte sich bis tief in den vierten Act hinein, wo Fräulein Couqui und Herr Frappart ein ungarisches *Pas de deux* ebenso charakteristisch als graciös tanzten. Wie erquickend frisch und realistisch wirkte das nationale Element inmitten der grauen Allgemeinheit eines solchen „idealen" Ballets! Noch ein hübsches Stück bemerkten wir: den militärischen Tanz der Marketenderin, zu welchem unter Trommelschlag die Soldaten (wie das Orchester bei einem Concertstück) die Begleitung und Tutti-Ritornells tanzen. Dabei muß allerdings die Tänzerin durch charakteristische Mimik, durch kräftige Anmuth und Schönheit glänzen, nicht blos durch Magerkeit rühren. Wir dachten unwillkürlich an Kathinka Friedberg, die freilich auf ihrem Grafenschloß in Westfalen jetzt andere Dinge zu thun hat. Fräulein Couqui und Herr Frappart sind Künstler ersten Ranges, aber sie allein können nicht hindern, daß eine aufgewärmte Albernheit wie „Paqueretta" spurlos vorübergehe.

Noch haben wir mit einigen Worten des theatralischen Ereignisses an der Wien zu gedenken, der „schönen Helena" von Offenbach. Nachdem wir in einer kurzen Notiz bereits bemerkten, daß das Stück mit all' seiner Frivolität und seiner grotesken Possenhaftigkeit zu den geschicktest an-

gelegten und im Detail ergötzlichsten Arbeiten dieses Genre's gehört, und daß wir die Musik zu den gelungensten Erzeugnissen Offenbach's zählen, so bleibt uns eigentlich nichts Wesentliches mehr zu sagen übrig. Der charakteristische Typus der Offenbach'schen Musik ist den Wienern längst bekannt; ein Publicum, das den „Orpheus" nach unzähligen Wiederholungen noch stets mit Vergnügen hört und erst kürzlich die „schönen Georgierinnen" mit Enthusiasmus aufgenommen hat, muß sich bei der „Helena" nothwendig aufs beste amüsiren. Die Musik zum „Orpheus" überragt die zur „Helena" an Frische und ausgelassener Lustigkeit, obendrein wirkte jene durch den vollen Reiz einer Neuheit, die bei so fabelhaft fruchtbaren Componisten wie Offenbach unmöglich Jahre hindurch unverringert Stand halten kann. Die „Georgierinnen" hingegen können sich, wenn man etwa von dem Pascha-Terzett absieht, mit der „Helena" nicht messen, weder dramatisch, noch weniger musikalisch. Man wird in der „schönen Helena" vieles ganz Unbedeutende und Triviale finden, auch manche Reminiscenzen an frühere Melodien Offenbach's, was bei einem Componisten, der binnen zehn Jahren gegen achtzig Singspiele componirt hat, nur zu begreiflich ist. Hingegen hat „Helena" auch wieder Musikstücke aufzuweisen, die an graciöser Leichtigkeit, an derber, melodiöser Frische und an komischem Effect Offenbach's besten Einfällen nicht nachstehen. Wir erinnern an die anmuthige Erzählung des Paris im 1. Act, an die hochkomischen Couplets mit Chor-Refrain, womit die griechischen Könige auftreten und sich einzeln vorstellen, an die pikanten Couplets der Helena im 2. Act, an einzelne sehr gelungene Stellen des bedenklichen Traumduetts und des zweiten Finales. Im 3. Act begegnen wir zwei Nummern von echt komischer Wirkung: dem „patriotischen Terzett" und dem Auftreten des falschen Oberpriesters von Cythere.

In dem Terzett reden Kalchas und Agamemnon dem König Menelaus scharf zu Gemüthe, er möge seine Privatgefühle dem Wohl des Landes opfern. Die schlagende Aehnlichkeit der Situation mit jener im dritten Act des „Wilhelm Tell" hebt Offenbach witzig hervor, indem er sein Trio mit den Anfangstacten des Rossini'schen Terzetts beginnen läßt. Im Verlaufe, als Agamemnon die zunehmende Sittenlosigkeit Griechenlands schildert, die sich bis auf den Tanz erstreckt, erklingt (schnell und discret vorübergehend) als Citat der Galopp-Cancan aus „Orpheus". Von ergötzlichster Wirkung ist hierauf das Erscheinen des Paris (als falscher Oberpriester), der den feierlichen Hymnus der Bewohner von Nauplia mit einem ins hohe *cis* hinaufjodelnden „Schnaderhüpfel" beantwortet, das sofort magisch auf die Mienen und die Füße des versammelten Volkes wirkt.

Was die Wirkung der Novität am ersten Abende empfindlich beeinträchtigte, war die allzugroße Länge derselben. Nachdem der erste Act vollständig reussirt und auch noch der zweite gefallen hatte, war das Publicum zu ermüdet, um noch an dem dritten Vergnügen zu finden. Wir kommen mit unserm Rath, das Stück um drei Viertelstunden zu kürzen, schon zu spät, wie wir mit Vergnügen vernehmen; hoffentlich hat das kritische Messer zunächst die lästig ausgesponnene Räthselscene und das alberne „Gänsespiel“ getroffen, viele Längen im Dialog jedes der drei Acte, einige ganz werthlose Chorcouplets und die äußerst unangenehme Ouverture. Die „schöne Helena“ soll in den letzten bereits sehr abgekürzten Vorstellungen weit entschiedener als das erstemal gefallen haben. Die glänzende Ausstattung, treffliche Scenirung und die gute Besetzung der Hauptrollen dürfen sich einen großen Theil dieses Erfolges zuschreiben. Fräulein Geistinger sang die „Helena“ sehr hübsch und spielte mit vollendeter Noblesse. Ihre Stimme, in der Höhe etwas angegriffen, ist in den mittleren, noch mehr in den tiefen Tönen voll und schön, noch wohltönender klingt ihr Organ im Sprechen. Herr Swoboda gab den Paris in ebenso ergötzlicher als liebenswürdiger Weise. Die nicht geringen Schwierigkeiten seiner anstrengenden Gesangspartie überwindet er überaus gewandt; hoffentlich ist auch die in Folge der vielen Proben eingetretene Ermüdung seines Organs seit der ersten Vorstellung behoben. Die Herren Rott, Blasel und Friese, für den Gesang nicht ganz ausreichend, spielten mit unwiderstehlicher Komik. Um die kleineren Rollen machten sich besonders Fräulein Klang, Frau Blasel, die Herren Stein und Kaschke (das classische Ajax-Paar) verdient; um die Uebersetzung ins Deutsche die Herren Zell und J. Hopp. Herr Offenbach, der die drei ersten Vorstellungen selbst dirigirte, wurde mit Applaus empfangen und wiederholt gerufen.

Lesarten *(WA Conc. II, 337–338 unter* **Philharmonische Concerte.***)*

1–8) **Theater** … erzielte.] *entfällt*
8–11) Das Orchester … geben.] Das Orchester des Hofoperntheaters gab unter Dessoff's Leitung ein eigenes „Philharmonisches Concert“ für die Errichtung des Schubert-Monuments.
11–16) Wer die … darbrachten.] *entfällt*
16f.) (das Programm … Compositionen)] *entfällt*
18f.) Zwischenact-Musiken … und] *gesperrt*

19) Estrella.“] Estrella“.
20) Prinzessinnen,] Prinzessinen,
23) wol] wohl
25) zu diesem] in diesem
29f.) interessirte sich,] interessirte sich
30) wie Kreißle berichtet,] *entfällt*
33f.) Wiedener] Wiedner
38) zur] zu
59f.) Tageslicht. *Absatz* Minder] *ohne Absatz*
64) herübergerettet.] herübergenommen.
64–66) Beide … bringen.] *entfällt*
67) sich] *entfällt*
68) nicht] sich nicht
69) hält er sich] behält er
70) in den knappen] die knappen
72) klarer,] *ohne Komma*
74) eignet sich] eignet
76) -Symphonie,] *gesperrt*
77) Beethoven] Beethoven,
87–248) Die … gerufen.] *entfällt*

Neue Freie Presse, 28. 3. 1865

Concerte.

Ed. H. Der „Akademische Gesangverein“ hatte die glückliche Idee, uns in seinem sehr zahlreich besuchten Concert nicht blos eine umfangreiche neue Composition, sondern zugleich einen neuen Componisten leibhaftig vorzuführen. „Scenen aus der Frithjofssage“ heißt die Tondichtung und Max Bruch der Componist. Als Jüngling mit dem Preis der Frankfurter „Mozart-Stiftung“ gekrönt, wurde Bruch zur weiteren Ausbildung Ferdinand Hiller in Köln anvertraut. Nachdem er sich mit einigen kleineren Compositionen hervorgethan, glückte es ihm, die Erlaubniß Em. Geibel’s zur Composition der „Loreley“ zu erhalten. Geibel, der diesen Operntext bekanntlich für Mendelssohn-Bartholdy gedichtet und in großer Furcht vor schlechten Componisten sorgsam gehütet hatte, gab diesem jüngsten Bewerber um seine Loreley Gehör. Sein Vertrauen ward nicht getäuscht, denn wo Bruch’s Oper bisher gegeben wurde (in Mannheim, Köln,

Hamburg etc.), erwarb sie sich nebst der unbedingten Achtung der Kritik den lebhaftesten Beifall des Publicums. Seither erschienen von Max Bruch ein „Gesang der heiligen 3 Könige“ und eine „Flucht der heiligen Familie“ (beides wirksame Concertnummern), ferner „Zehn Lieder“ und eine sehr hübsche Bearbeitung von „12 schottischen Liedern“ für eine Singstimme. Aus allen diesen Compositionen (sie sind größtentheils in dem trefflichen Verlage C. Sander's in Breslau erschienen) sprach ein feingeartetes Talent, das, in edler, ernster Richtung fortstrebend, bereits eine seltene Herrschaft über die musikalischen Formen und Mittel übte. In den „Frithjofsscenen“ für Soli, Männerchor und Orchester bekamen wir nun das neueste und nach allgemeinem Urtheil beste Werk des jungen Componisten selbst zu hören.

Es sind sechs Stücke aus Esaias Tegner's bekanntem Gedicht, die dramatischen Hauptmomente der Erzählung. (1. Frithjof's Heimfahrt. 2. Ingeborg's Brautzug. 3. Der Tempelbrand. 4. Frithjof's Abschied von Nordland. 5. Ingeborg's Klage. 6. Frithjof auf der See.) Die Composition gehört jener Form und Ausdrucksweise an, die unter Mendelssohn'schem Einfluß Schumann in seinen Chorballaden, Hiller in der „Loreley“, Gade in „Erlkönigs Tochter“ ausgebildet haben. Namentlich den beiden Letzteren ist Bruch musikalisch nahe verwandt. Er hat ein feines Verständniß für alle Wendungen seines Gedichts und weiß für jede Situation charakteristische und wirksame, wenn auch nicht immer eigenthümliche Klänge zu finden. Sein Ohr prüft wählerisch und stößt schlechterdings alles Rohe und Triviale von sich, seine Hand formt und feilt auf das sorgsamste. Der Charakter der Musik ist durchwegs deutsch, nicht sowol in dem urkräftigen Sinn Beethoven's als in dem zarteren, weichlicheren der Mendelssohn'schen Schule. Der durchaus wohlgefügte Bau neigt mehr zu bequemer Breite, als zu straffer Concentration. Ueberall zeigt sich große Formgewandtheit, Sicherheit und genaue Kenntniß des musikalischen Effects. Die sinnliche Wirkung ist nicht verschmäht, weder die der überraschenden Klangmischung, noch die derbere der Schallkraft, überall erscheint sie jedoch gerechtfertigt durch den musikalischen und den dramatischen Zusammenhang. Im Ganzen empfangen wir aus Bruch's Musik mehr den Eindruck einer feinen und gründlichen Bildung, als den einer kräftigen, eigenthümlichen Individualität.

Bruch behandelt den „Frithjof“ in Form und Färbung durchaus dramatisch, selbst in den rein lyrischen Scenen wird der ruhige Fluß der Empfindung häufig unterbrochen. Dies Untertauchen der Lyrik in die Unruhe des Dramatischen findet in den „Frithjofsscenen“ ihren formalen Ausdruck,

insbesondere in jener zwischen Recitativ und Arioso schwankenden Melodienbildung, die wir aus Schumann's Balladen und noch markirter aus R. Wagner's Opern kennen. Wir gestehen, nur an einem sehr sparsamen Gebrauch dieser Mischform Gefallen zu finden; lange fortgesetzt, verfällt sie unleidlicher Monotonie und macht den Hörer, der nach abgeschlossenen Melodien, nach wirklichen Themen verlangt, unruhig. Hierin liegt das einzige wesentliche Bedenken, das wir gegen Bruch's Composition auszusprechen haben. Wo dieser schwankende Gesangstyl, das uferlose Melodisiren ohne eigentliche Melodie, festeren musikalischen Gebilden Platz macht, da bieten uns die „Frithjofsscenen" die meiste Befriedigung. Dahin gehört vor Allem Ingeborg's erster Gesang auf dem charakteristischen Hintergrund des düsteren Hochzeitsmarsches, dann die ausdrucksvollen ersten Strophen von „Ingeborg's Klagen." Der „Tempelbrand" ist von einschlagendem Effect, werthvoller scheint uns trotzdem der kurze einleitende Priesterchor in *Es-moll*. Den Chorsatz für Männerstimmen behandelt Bruch vortrefflich, mit großer Vorliebe verwendet er nach Mendelssohn's Vorbild in der „Antigone" das Unisono der Stimmen in vorwiegend recitativischen Gängen. Ein tieferes Eingehen ins Einzelne müssen wir uns für heute versagen und betonen nur noch die Einheit des Styls und der Stimmung, welche die wechselvolle Scenenreihe zu einem wahrhaften Ganzen zusammenfaßt. Das Publicum nahm die Novität äußerst günstig auf und zeichnete nach jeder Nummer den Componisten und die Mitwirkenden aus. Ein großes Verdienst an dem Erfolge hatte Frau Dustmann, welche – vortrefflich bei Stimme – den Part der „Ingeborg" sehr ausdrucksvoll sang. Das Auditorium fand in dieser Leistung einen neuen Anlaß, sich über das nun entschiedene Verbleiben der geschätzten Künstlerin am Hofoperntheater zu freuen. Herrn Hrabanek's „Frithjof" besaß die gebührende nordische Kraft, der wir nur etwas mehr Mäßigung und Schattirung gewünscht hätten. Das Orchester des Hofoperntheaters mit Herrn Hellmesberger als Solospieler und der akademische Gesangverein wirkten redlich zusammen, um Herrn Bruch (der sein Werk selbst dirigirte) zu einem erfolgreichen Debut in Wien zu verhelfen.

Die andere, aus vier Chören bestehende Abtheilung des Concertes leitete der tüchtige Chormeister des Vereins, Herr Weinwurm. Lachner's „Sturmesmythe", die wir bereits aus den Concerten des Männergesang-Vereins (1862) kennen, hat uns diesmal ebensowenig als damals erbaut. Schon die Wahl des Lenau'schen Gedichts dünkt uns unglücklich; eine bildertriefende, unnatürlich reflectirende Personification der Wolken als weinende Töchter der eingeschlummerten Mutter, des Meeres nämlich. Dazu nun

eine höchst anspruchsvolle und dennoch sehr dürftige Musik. Nicht hervorragend, aber recht stimmungsvoll ist C. M. Weber's „Schlummerlied" über Verse von Castelli. Wir hoffen, daß nicht auf jedes schlechte Gedicht verstorbener Poeten eine entsprechende Verlängerung des Fegefeuers gesetzt ist. Das „Schlummerlied" wurde mit hübscher Schattirung vorgetragen, das „altfranzösische Weihnachtslied" hingegen etwas schleppend. Den Schluß der Abtheilung und ihren größten Treffer machte Engelsberg's anmuthiges und melodienfrisches „Pagenlied" aus Shakespeare's „Wie es euch gefällt." „Wie es ihnen gefiel," gaben die Hörer durch anhaltenden *da capo* Ruf zu erkennen, dem auch bereitwillig Folge geleistet wurde.

Das Programm des „vierten Gesellschafts-Concerts" war interessant in jeder Nummer, wenn auch nicht in jeder erfolgreich. Berlioz' Ouverture zu „König Lear", *op.* 4 (seit des Componisten Anwesenheit hier nicht wieder gehört), fesselte durch einen Zug von Großartigkeit und Pathos, welcher mitunter an Beethoven erinnert. Leise rührende Klagen und grelle Verzweiflungsrufe sprechen hier mit ergreifender Wahrheit zum Hörer. Das Ganze wirkt trotzdem mehr befremdend und beunruhigend, als ästhetisch erfreulich und erhebend.

Wie in den meisten, insbesondere den frühesten Werken Berlioz', liegt auch im „Lear" Erzwungenes, Leeres und selbst Triviales dicht neben den gewaltigsten Impulsen; ein leidenschaftlich bewegtes inneres Leben bringt es zu erschütternden Ausrufen, aber zu keiner zusammenhängenden Sprache. Trotz aller von Herbeck darauf verwendeten Mühe war das Orchester dieser schwierigen Aufgabe nicht vollständig gewachsen.

Es folgte die „Kamarinskaja" von Glinka, das erste Werk dieses Componisten, das überhaupt hier zur Aufführung gekommen. Michael v. Glinka (geb. 1804, † 1857) ist bekanntlich der erste Tonsetzer, der eine nationalrussische Oper geschrieben („Das Leben für den Czar"), die das ganze gebildete Rußland in nachhaltiges Entzücken versetzte. Glinka war unstreitig ein bedeutendes Talent, das, musikalisch durch und durch impregnirt mit den Nationalweisen seines Volks, auf diesem Wege originell wurde. Das Wenige, was wir von Glinka kennen, zusammengehalten mit dem ganzen unstäten Lebenslauf dieses reichen Cavaliers, berechtigt indeß zu der Annahme, daß sein Talent einen starken Rest von Dilettantismus nie gänzlich überwunden habe. Die „Kamarinskaja" ist eine Orchester-Phantasie über zwei russische Volksweisen (Hochzeitslied und Kosakentanz). Einige sehr hübsche Contrapunktirungen dieser Themen und die bis zum Glänzenden pikante Instrumentirung interessiren den Hörer; als Ganzes ist das Stück zu inhaltslos und zu unförmlich, um einen bestimmten Totaleindruck her-

vorzubringen. Das Publicum schien die „Kamarinskaja“ lediglich als nationales Curiosum ohne inneren Antheil hinzunehmen. Am selben Tage fiel dieselbe Composition im „Volksgarten“ förmlich durch, obwol sie trefflich einstudirt und überdies ganz getreu in der nationalen Weise wiedergegeben war, deren Studium Herrn Johann Strauß von seinem russischen Aufenthalt her speciell zu statten kam.

Beethoven's Tripel-Concert in *C-dur*, *op.* 56, erscheint von Zeit zu Zeit als gerngesehener Gast. Es ist viel äußerliche Spielseligkeit und veralteter Putz darin, mit Beethoven's großen Werken (zum Theil in nächster chronologischer Nachbarschaft) muß man es nicht vergleichen. Allein der liebenswürdigste, echt musikalische Geist strömt so wohlthuend durch diese von Meisterhand gefügte Form, daß man in vergnügtem Behagen unermüdet lauscht und bewundert. Die Herren Hellmesberger, Schlesinger und Dachs spielten das Concert unter reichlichem Beifall; Hellmesberger durchwegs vortrefflich, Schlesinger so weit die anhaltende unnatürlich hohe Lage des Violoncellpartes ihn nicht in Collision mit der Reinheit des Tons brachte. Der Clavierpartie hätte eine kräftigere und geistvollere Auffassung nicht geschadet.

Der Gesang war durch zwei Vocalchöre und Esser's Ballade „Des Sängers Fluch“ vertreten. Esser hat dies effectvolle Paradestück Pischek's für eine Altstimme mit Begleitung des Orchesters arrangirt. Die lange, anstrengende Ballade, von Schumann auf mehrere Singstimmen vertheilt, muß hier von einer Frauenstimme allein, im Kampf gegen eine starke Orchesterbegleitung und fast ohne Ruhepunkt durchgeführt werden. Frl. Bettelheim sang uns die langsame Einleitung und den Schluß vollkommen zu Dank, die bewegteren Sätze, vor Allem der Fluch, klangen zu polternd und zerhackt, dabei undeutlich in der Aussprache. Daß die junge Sängerin dieser anstrengenden Aufgabe so tapfer Stand hielt, ist anzuerkennen und der ihr enthusiastisch gespendete Beifall sicherlich wohlverdient. Aufrichtig freuen können wir uns solcher Erfolge nicht, die unseres Erachtens auf Kosten der Stimme errungen sind. Die beiden Vocalchöre („Schwedisches Volkslied“ und „die Waldvögelein“ von Mendelssohn) bildeten der Ausführung und dem Erfolge nach die Glanznummern des Concerts. Kaum dürfte irgendwo ein gemischter Chor die Klangschönheit und feine Schattirung aufzuweisen haben, welche unser „Singverein“ unter der Leitung Herbeck's erreicht hat.

Lesarten *(WA Conc. II, 345–347 unter* **Singvereine.**
u. 348 unter **Gesellschafts-Concerte.***)*

1f.) **Concerte.** *Ed. H.*] *entfällt*
3) in … Concert] *entfällt*
6) Max] *gesperrt*
13) ward] war
16) den lebhaftesten] lebhaften
20f.) (sie sind … erschienen)] *entfällt*
26f.) hören. *Absatz* Es] *ohne Absatz*
28–30) (1. Frithjof's … See.)] *entfällt*
39) sowol] sowohl
46) und den] und
48–50) Individualität. *Absatz* Bruch] *ohne Absatz*
57) Gefallen] gefallen
65) düsteren Hochzeitsmarsches,] düstern Hochzeitmarsches,
71–87) Ein … Weinwurm.] *entfällt*
88f.) -Vereins] -Vereines
91) Wolken] *nicht gesperrt*
92) Meeres] *nicht gesperrt*
97f.) Das … schleppend.] *entfällt*
100–104) „Wie … erfolgreich.] *entfällt*
105) Lear",] *ohne Komma*
105) hier] in Wien
106) fesselte] fesselt
110f.) erhebend. *Absatz* Wie] *ohne Absatz*
117–167) Es … hat.] *entfällt*

Neue Freie Presse, 4. 4. 1865

Italienische Oper.

(*„I Lombardi"* von Verdi.)

Ed. H. Die italienischen Sänger, sonst untrügliche Herolde von Veilchenduft und Frühlingswärme, sind heuer zwischen Schneebarricaden frierend bei uns eingezogen. Auch mit ihrer ersten Vorstellung, den *„Lombardi alla prima crociata"*, haben sie die leidige Kälte nicht besiegt. Das Wiener Publicum, das diesen Verdi'schen Kreuzzug bereits vor mehr als einem De-

cennium ohne sonderliches Vergnügen mitmachte, wird sich kaum danach gesehnt haben, neuerdings unter den Polkaklängen der Regimentsbande zum heiligen Grab zu marschiren. Die *„Lombardi"* erschienen in der Scala unmittelbar nach dem *„Nabucco"* und vor dem *„Ernani,"* also zu einer Zeit, wo Italien, aber nur Italien, Giuseppe Verdi als ein neues glänzend aufsteigendes Gestirn feierte – im selben Jahre (1843), wo sein *„Nabucco"* in Wien mißfiel und von der Kritik mit verächtlichem Hohn zurückgewiesen wurde.

Die Italiener hatten Verdi gleich bei seinem ersten Auftreten als eine epochemachende Erscheinung enthusiastisch begrüßt und damit wenigstens insofern Recht gehabt, als Verdi's Musik sich seither auf allen europäischen Opernbühnen durchsetzte und seit 20 Jahren das italienische Repertoire ohne Rivalen beherrscht. Es fiele einem Deutschen schwer, in *„Nabucco"* oder den *„Lombardi"* die Elemente jenes ganz neuen und originellen Styls herauszufinden, den die Italiener sofort daran priesen. Wir bemerken kaum einen wesentlichen Unterschied zwischen diesen ersten Opern Verdi's und den gleichzeitigen eines Mercadante, Pacini, Donizetti, höchstens ein derberes Dreinfahren, mit kecker Rhythmik und Instrumentirung. Die Italiener, die, mit den feineren Unterschieden ihrer eigenen Musik natürlich genauer vertraut, in zwei einem deutschen Ohr kaum unterscheidbaren Opern verschiedene Stylrichtungen nachweisen (gerade wie die Neger sich untereinander sehr unähnlich vorkommen, während sie für den Europäer alle Ein Gesicht haben), die Italiener bewiesen an den ersten Versuchen Verdi's jedenfalls die feinere Spürnase. Eine Mailänder Correspondenz im „Sammler" vom Jahre 1839 berichtet über die Aufführung von Verdi's erster Oper *„Oberto, Conte di S. Bonifacio"* in der Scala und huldigt im Ton prophetischen Entzückens dem „neuen Genie." Die Entscheidungsgründe klingen uns ebenso unbegreiflich, als das Urtheil selbst. „Verdi," so schreibt der Correspondent, „hat den rechten Weg eingeschlagen, den Weg der Rührung, der reineren Gefühle. So wie Bellini, so meidet auch Verdi jedes ohrenbetäubende Geräusch. So haben Wenige begonnen! – Das Fortschreiten hängt nur von ihm ab." Nun, daß Verdi seither bedeutend fortgeschritten, müssen selbst die Gegner ihm bezeugen; sein Talent ist an Eigenart und Ausdehnung gewachsen, seine Arbeit wurde unter dem Einfluß französischer, sogar deutscher Musik ernsthafter und gewählter. Seine besten neueren Opern müssen wir, so Vieles darin uns auch abstößt, im Großen und Ganzen gelten lassen, oder wenn sie uns im Großen und Ganzen auch abstoßen, wir müssen ihre Einzelheiten gelten lassen. Den *„Lombardi"* fehlt das spätere kosmopolitische Element Verdi's, die Rücksicht auf französische und deutsche Hörer noch gänzlich, sie sind nur von

einem national-italienischen Publicum zu genießen. Schon das Libretto – Herr Themistokles Solera verdient einen Kranz von Stechpalmen dafür – bereitet uns in seiner Abgeschmacktheit und Unverständlichkeit eine arge Geduldprobe. Im ersten Act war es uns unmöglich, zu enträthseln, was der eine Bruder und was der andere wolle, wer die Mutter und wer die Tochter sei, woher die Feindschaft und wofür die Rache. Nur das Eine wird schließlich klar, daß Pagano (hinter der Scene) seinen Vater umbringt, anstatt seinen Bruder, und über diesen Mißgriff untröstlich Mailand verläßt. Im 2. Act finden wir die ganze Gesellschaft in – Antiochien wieder, ohne daß Einer (auch nicht das Publicum) weiß, wie der Andere hingekommen. Bruder Arvino zieht als Kreuzritter gen Jerusalem, Bruder Pagano lebt als Eremit in einer Höhle, Giselda (des Ersteren Tochter) herrscht als Favoritin im Serail des Sultans. Als neue Personen erscheinen der in Giselda verliebte antiochische Prinz Oronte und seine Mutter, eine langweilige alte Dame, die nur da ist, um sich die Liebesgeschichte ihres Sohnes in Arienform vorsingen zu lassen. Im 3. Act ist Alles auf dem Kreuzzug begriffen: der Eremit Pagano, noch immer unerkannt, führt Arvino und dessen Krieger, Giselda folgt ihnen als Nonne, Oronte als Kreuzritter. Während wir im 2. Act die christliche Giselda als Sultanin fanden, sehen wir jetzt Oronte als christlichen Cavalier; sie haben sich für ihre Liebe neue Kleider, aber keine neuen Melodien beigeschafft. Oronte wird tödtlich verwundet, von Giselda in eine Höhle geführt und von Pagano getauft; seine Seele steigt auf einer langen und schwierigen Violincadenz zum Himmel auf. Was soll nun im vierten und letzten Act geschehen? Nur Pagano kann noch aushelfen, indem er sich gleichfalls verwunden läßt, stirbt und von den Seinen – merkwürdig spät – erkannt wird. Zu vor hat noch Giselda eine Vision, sie sieht himmlische Geister (durch ein Tableau dargestellt) und hört die Stimme des verewigten Oronte (von ihm selbst nach Art des Trovatore-Ständchens in der zweiten Coulisse gesungen). „Es war kein Traum!" ruft sie nach dem Verschwinden dieser Erscheinungen, und singt das lustig-freche Allegro in *F* (*„Non fù sogno"*) das, später in *„Ernani"* eingelegt, dem Hörer gar wohlbekannt entgegen klingt. Wir hören also hier eine Nonne ihre religiösen Gefühle mit denselben Tönen ausdrücken, in welchen die feurige Elvira ihre Leidenschaft für den Banditenjüngling austobt. Dieses Allegro ist eine der ersten Originalknospen des späteren specifischen Verdi-Styls; es beginnt, als wenn Jemand plötzlich durch das Fenster hereinspringend uns eine schallende Ohrfeige versetzte.

Die Musik zu den *„Lombardi"* ist theils roh und trivial, theils matt und langweilig, ein abgestandener Trank, gegen den *„Traviata"* und *„Trovatore"*

wie Rheinwein schmecken. Nur wenige Nummern heben sich vortheilhaft heraus, wie die *A-dur*-Arie des Oronte im zweiten Act („*La mia letizia infondere*“) und das Finalterzett im dritten Act („*Qual voluttà trascorrere*“). Hin und wieder gibt es auch ein kleines Arioso, das, an sich unbedeutend, durch die Stimme und die Kunst des Sängers zu einiger Wirkung gelangt. Wahrhaft kannibalisch und von höchster unbeabsichtigter Komik sind die Männerchöre mit Begleitung der Regimentsbanden. Eine schöne „Cultur“, die diese Kreuzritter nach Osten tragen!

Die Aufführung der Oper war sehr lobenswerth, trug jedoch mehr den Charakter des Anständigen als des Glänzenden. Imposante Stimmmittel, Temperament und dramatische Gestaltungskraft bringt keiner der drei Hauptdarsteller mit, weder Frau Lotti della Santa (Giselda), noch die Herren Graziani (Oronte) und Angelini (Pagano). Alle drei aber schätzen wir als tüchtig geschulte Künstler, welche ihrer Mittel vollständig Herr sind, allen Unarten und Roheiten ferne stehen und vor Allem – singen können. Die Blüthenzeit ihrer Stimme liegt hinter ihnen, seit dem vorigen Jahre jedoch hat diese, wie wir mit Vergnügen bemerkten, eine weitere Einbuße bei keinem von ihnen erlitten. Herr Graziani nimmt in dieser Trias entschieden die erste Stelle ein; seine gewinnende Persönlichkeit, sein wohllautendes Organ und die edle, liebenswürdige Grazie seines Vortrags erzielten auch diesmal den besten Eindruck und sicherten ihm ungetheilten Beifall. Unmittelbar nach den Herren Ferenczy, Wachtel und Steger klang uns Graziani’s Gesang doppelt wohlthuend. Schade nur, daß man den Sänger und das Gesungene, oft so schwer auseinanderbringt! Herr Angelini ist ganz der frühere tüchtige, starre Sänger, die rauhe Tugend vom vorigen Jahr. Bei Frau Lotti della Santa machen sich die Schäden des Organs am meisten geltend; in der Höhe klingt ihre Stimme, namentlich im Forte, scharf und gellend, an Leidenschaft und schauspielerischem Talent fehlt es überdies dieser Sängerin vollständig. Dennoch schlagen wir ihre Vorzüge keineswegs niedrig an. Die Solidität und Sicherheit ihrer Technik, ihr guter Geschmack und ein durchgehender Zug von Anspruchslosigkeit und bescheidener Zurückhaltung nehmen für Signora Lotti ein, mit ihr wenigstens versöhnend, wo sie nicht entzücken kann. Die kleineren Rollen wurden von Fräulein Dillner und den Herren Guidotti, Milesi und Lay sorgfältig durchgeführt. Herr Hellmesberger erregte mit dem virtuosen Vortrag des Violin-Concerts im 3. Acte (ein „Solo“ schlechtweg kann man das kaum mehr nennen) stürmischen Beifall.

Lesarten *(WA Echo 1865, 113–115)*

Publicum] Publikum *grundsätzlich*
1–3) **I t a l i e n i s c h e** … *Ed. H.*] **Musik-Bericht aus Wien.**
10) Grab] Grabe
11) *„Ernani,“*] *„Ernani“*,
14) mit verächtlichem Hohn] *entfällt*
30f.) Correspondenz] Correspondenz,
32) V e r d i ’ s] *nicht gesperrt*
33) Genie.“] Genie“.
35) „Verdi,“] „Verdi“,
41) Einfluß] Einfluße
51) wolle,] wollte,
58) (des Ersteren Tochter)] (Tochter des Ersteren)
62) Kreuzzug] Kreuzzuge
72) Zu vor] Zuvor
77) das, später] das später
83f.) versetzte. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
89) gibt] giebt
93f.) tragen! *Absatz* Die] *ohne Absatz*
95) Charakter] Character
100) Roheiten] Rohheiten
109) Gesungene,] *ohne Komma*
118–122) Die … Beifall.] *entfällt*

Lesarten *(WA MO 1, 217–220 unter* **Verdi.***)*

1–19) **I t a l i e n i s c h e O p e r.** … beherrscht.] *entfällt*
19f.) Es fiele … neuen] Kurz, den Deutschen war die Kost nicht genießbar, noch weniger wurde es ihnen leicht, im Nabucco die Elemente jenes angeblich neuen
22) bemerken] Deutschen bemerkten
23) diesen ersten] den
24) Dreinfahren,] *ohne Komma*
25) die,] welche,
27) (gerade] (– gerade
29) haben),] haben –),
30) V e r d i ’ s] *nicht gesperrt*

30) feinere] schärfere

30–33) Eine Mailänder … Genie.“] Ein Mailänder Bericht über diese erste Aufführung huldigte im Tone prophetischen Entzückens dem „neuen Genie“.

34) klingen] klangen

34) als das] wie das

35) „Verdi,“] „Verdi“,

38) – Das] *ohne* –

47–50) Schon … Geduldprobe.] Das Libretto – abermals von Solera – ist ein Muster von Abgeschmacktheit und Unklarheit.

50) Act … unmöglich,] Acte war es uns jederzeit unmöglich,

53) klar … seinen] klar: daß der Held des Stückes, Pagano, hinter der Scene seinen

54) Bruder,] *ohne Komma*

55) 2.] zweiten

55) in –] *ohne* –

56) Einer … weiß,] Einer weiß (auch nicht das Publicum),

57–59) Bruder Arvino … Sultans.] Der eine Bruder, Pagano, lebt als Einsiedler in einer Höhle, der andere, Arvino, zieht als Kreuzritter gen Jerusalem, seine Tochter Giselda herrscht als Favoritin im Serail des Sultans.

59–62) Als neue … lassen.] *entfällt*

62) 3. Act] dritten Acte

62) begriffen:] begriffen;

63) noch] *entfällt*

64) Giselda] die Exfavoritin Giselda

64) Oronte] der in sie verliebte Exmuselmann Prinz Oronte

64–67) Während … beigeschafft.] *entfällt*

68) getauft;] getauft.

68f.) seine … auf.] Das Final-Terzett zwischen diesen drei Personen, von einem concertanten Violinsolo durchflochten (*„Qual voluttà trascorrere“*), ist die beste, gesangvollste Nummer der Oper.

69–72) Was … wird.] Was sollte im vierten Act noch geschehen, als daß auch merkwürdig spät – von den Seinen erkannt wird?

72) Zu vor] Zuvor

72) Vision,] Vision:

73) dargestellt)] vorgestellt)

75) zweiten] *entfällt*

76) Erscheinungen,] *ohne Komma*

79–78) Allegro … klingt.] *F-dur*-Allegro, das später für Elvira in Ernani eingelegt und von daher allgemein bekannt ist.
80) Banditenjüngling] Banditenhäuptling
81) späteren] *entfällt*
81) Verdi-Styls… als] Verdistyls, es klingt ungefähr, als
82) durch das] durch's
83) versetzte.] versetzt.
83f.) versetzte. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
84) *„Lombardi"*] Lombardi
84) matt und] *entfällt*
85) den … *„Trovatore"*] welchen Traviata und Trovatore
87–92) heraus, … Regimentsbanden.] hervor; außer dem lobend erwähnten Terzett hat in Italien ein Männerchor von ausgesuchter Gemeinheit besondere Popularität erlangt, –
92) Eine schöne „Cultur",] eine schöne Cultur,
94–122) Die … Beifall.] *entfällt*

Neue Freie Presse, 13. 4. 1865

Letzte Concerte.

Ed. H. Zweimal im Jahre verstummen in Wien die weltlichen Klänge, und die Musik zieht im ernsten Priestertalar zum Concertsaal. Die geistliche Musik in ihrer periodischen Wiederkehr bezeichnet bei uns zwei bedeutungsvolle Zeitwenden: sie begräbt das Jahr und hebt den Frühling aus der Taufe. Zu letzterer Feier erschien die *Musica sacra* heuer in dreifacher Vertretung: in den Concerten des „Haydn", des „Singvereins" und der „Sing-Akademie." Am stärksten mit dem Irdischen zusammenhängend, halb weltlich zum mindesten, gab sich der Pensionsverein „Haydn", der anstatt des gewöhnlichen Oratoriums diesmal, wie schon wiederholt in neuester Zeit, ein zusammengesetztes Concert darbrachte. Durch diese „gemischten Akademien" im Burgtheater schließt die Tonkünstler-Societät gleichsam einen Ring von ihrer jüngsten zu ihrer frühesten Periode. Im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts repräsentirte dieser Verein – unsere erste stabile Concertgesellschaft – so ziemlich das ganze öffentliche Concertwesen in Wien; er begriff demnach seine Stellung vollkommen, indem er neben den Oratorien „gemischte Akademien" in reicher Anzahl vorführte, und darin Symphonien und Ouverturen, ausgezeichnete Gesangskünstler

und Virtuosen, die das bürgerliche Publicum sonst nicht hätte zu hören bekommen. Mit dem Erscheinen der beiden großen Cantaten von Haydn, an denen die Begeisterung der Hörer nicht ermüdete, war das Programm der Burgtheater-Akademien auf Jahrzehnte bestimmt, als naturgemäßer Wechsel zwischen „Schöpfung“ und „Jahreszeiten.“ Ueberdies hatte bald darauf die Gründung eigener Concert-Institute („Gesellschaft der Musikfreunde“, die *„Concerts spirituels“*) der Symphonie, der Kammermusik und dem edleren Virtuosenspiel sichere Pflegstätten bereitet, mit welchen zu rivalisiren die „Tonkünstler-Societät“ sich weder verpflichtet noch verlockt fühlen konnte. Sie siedelte sich demnach förmlich im Oratorium fest. Nun geschah es wieder in neuester Zeit, daß das schmerzlich empfundene Bedürfniß nach einem großen Chor-Institute durch die Gründung des „Singvereins“ und der „Sing-Akademie“ endlich volle Befriedigung fand. Das Vorrecht auf Oratorien-Musik ging dadurch der Tonkünstler-Societät verloren, welche neben diesen neuen Chorvereinen in dem wichtigsten Punkte in Schatten trat. Dieser Concurrenz war nicht obzusiegen, nur auszuweichen, und das konnte am passendsten durch eine abermalige Auffrischung des Repertoires im Sinne der früheren „gemischten Akademien“ geschehen. So scheint uns denn die neue Wendung der Tonkünstler-Concerte im Burgtheater keineswegs blos in Willkür oder Zufall begründet.

Das diesjährige Osterconcert des „Haydn“ enthielt Mendelssohn’s „Lobgesang“ und eine Reihe kleinerer Stücke. In ersterem waren die Frauenstimmen durch Frau Wilt und Fräulein Schmidtler (eine Enkelin Joseph Weigel’s) vortheilhaft besetzt, während der Gesang unseres vielverdienten Tenorveterans Erl nur unter dem Schutz einer frommen Pietät unangefochten passirte. Es folgte Mozart’s reizendes *D-moll*-Concert, dasselbe, welches gerade vor achtzig Jahren (1785) Mozart selbst an der nämlichen Stelle producirt hatte. Diesmal spielte es Herr Dachs. Die beiden Virtuosen-Brüder Doppler glänzten mit einer „Phantasie über ungarische Volkslieder“. Das Stück, aus sehr originellen National-Melodien gefällig gewunden, wurde so bewunderungswürdig ausgeführt, daß wir von der sprichwörtlichen Zwei-Flöten-Langweile nicht das Mindeste verspürten. Den Glanzpunkt des Concertes bildete Fräulein Artôt, welche in rühmenswerther Collegialität einen Beitrag von nicht weniger als drei Gesangsvorträgen spendete. Es waren die beiden Chopin’schen Mazurkas und die *F-dur*-Arie der Susanna aus „Figaro’s Hochzeit“ – bekannte Leistungen der großen Künstlerin, welche auch diesmal nicht hinter sich selbst zurückblieb, ebensowenig als das Publicum im Ausdrucke seiner enthusiastischen Zustimmung. Den Beschluß machte Schubert’s *H-moll*-Marsch

in Liszt's Arrangement. Wir hätten es kaum geglaubt, daß die Farbenpracht selbst dieser Instrumentirung jemals so verblichen und schäbig aussehen könnte, als es hier in Folge der unacustischen Localität der Fall war. Gegen diesen schadenfrohen *genius loci* des Burgtheaters, der sich in Gestalt eines dämpfenden Federbetts auf die Klangmassen legt, vermag ein Vorgeiger wie Hellmesberger und ein Dirigent wie Esser nichts auszurichten. Wir haben wiederholt den großen Fortschritt gerühmt, den die Tonkünstler-Societät seit ihrer Reorganisation als „Haydn" (1862) gegen die früheren Aßmayer- und Randhartinger- Productionen gemacht hat. Aber die wichtigste Reform ist seit diesen drei Jahren noch immer nicht in Angriff genommen: die Uebertragung der Concerte ins Hofoperntheater. Die Vorstände des „Haydn" fühlen die Dringlichkeit dieser Maßregel gewiß so gut und besser als wir – warum geschieht also noch immer kein entscheidender Schritt für eine Reform, welcher die Liberalität des Allerhöchsten Hofes gewiß keine Schwierigkeiten entgegenstellen wird? Die bloße historische Pietät für's Burgtheater als Urstätte der „Tonkünstler-Societät" dünkt uns mit so schwerer musikalischer Beschädigung doch zu theuer erkauft.

Palmsonntag um die Mittagsstunde gab die „Sing-Akademie" unter Direction des Herrn Weinwurm ein Concert im Musikvereinssaal. So wäre denn dies einst vielverheißende Institut *per tot discrimina rerum* wieder zu einem Dirigenten und einer stattlichen Mitgliederzahl gelangt. Wir freuen uns dieser Auferstehung, welche mit der Zeit hoffentlich die jetzt noch sehr merklichen Spuren längeren Todtliegens abstreifen wird. Einige Vorträge, wie die interessanten zwei Madrigale von John Dowland, gelangen ganz befriedigend, Anderes, wie der Ostergesang von Leisring und das Magnificat von Durante, haben wir besser gehört. Unser Interesse concentrirte sich hauptsächlich auf Schumann's „Requiem".*) Es ist in Textauffassung, Styl und technischer Behandlung ein ergänzendes Seitenstück zu der „Messe" dieses Tondichters, nur, wie uns bedünkt, in günstigerer Stunde geschaffen. Schumann's Muse hatte zu jener traurigen Zeit, da sie selbst der „ewigen Ruh'" bereits entgegenwallte, der glücklichen Schöpferstunden nur wenige. Die geniale Ursprünglichkeit, die gleichmäßige Lebenskraft, die seine früheren Tondichtungen durchdringt, muß man in Schumann's Requiem nicht erwarten. Dennoch scheint es uns ein sehr merkwürdiges Werk und mehr als dies, ein tiefempfundenes, edles und eigenthümliches.

---

*) Das Requiem ist als *op.* 148 unter Schumann's nachgelassenen Werken erschienen, und zwar bei Rieter-Biedermann in Winterthur, einer Firma, die um den Nachlaß Schumann's und um gute Musik überhaupt sich große Verdienste gesammelt hat.

Die muthige, dabei von eitler Originalitätssucht unberührte Ueberzeugungstreue, mit welcher Schumann auch in der Kirchenmusik seinen eigenen Weg beibehält, sein eigenes Fühlen und Denken ausspricht, unbekümmert um traditionelle Normen und Vorbilder, erfüllt uns mit Verehrung und Freude. Mag man auch Vieles in dem Requiem modern nennen, wir haben nichts Unwürdiges, nichts Unwahres darin vernommen; Schumann zeigt, daß auch ein „moderner Mensch“ würdevoll und herzlich mit seinem Gott sprechen kann. Man vergleiche ihn nicht mit Bach und Beethoven in ihren Kirchen-Compositionen, Schumann strebt diese schwindelnde Höhe nicht entfernt an, und eben weil er sich für die Kirche nicht größer streckt, als er gewachsen ist, weil er auch im Gebete kein Anderer als Er selbst zu sein sich anstrengt, spricht sein „Requiem“ uns so innig, überzeugend und menschlich-schön zu Gemüth. Schumann sucht die Wirkung seiner Kirchenmusik weder in erstaunlichem polyphonen Aufbau, noch in dramatischer Malerei und neuen Klangeffecten. Der Gesang, dem das Orchester sich durchwegs bescheiden unterordnet, fließt einfach und sinnig dahin, mitunter freilich auch stockend oder spärlich, dafür in andern Momenten zu voller, eigenthümlicher Schönheit sich aufschwingend. Der Ausdruck des Ganzen reizt mehr zu elegischer Einkehr, zu sanfter Wehmuth, als zur Strenge und Erhabenheit. Schumann's Requiem ist kein musikalisches Mausoleum, dessen steinerne Züge uns die furchtbare Majestät des Todes vor Augen stellen, es ist ein Rosmarinstengel, aus dessen Duft Grabgedanken mit der geheimnißvollen Macht schmerzlicher Erinnerung zu uns aufsteigen, vielleicht Niemanden an den kalten Triumph der Unsterblichkeit erinnernd, aber Jeden an das, was er selbst verlor.

Eine eingehende Schilderung dieses Werkes müssen wir, stofflich bedrängt, wie wir sind, uns für ein andermal versparen. Wir möchten sie überdies lieber an eine Aufführung knüpfen, die dem Hörer ein ganz vollkommenes Bild der Composition entgegenbringt. Herr Chormeister Weinwurm hat das Requiem zwar mit unverkennbarer Sorgfalt einstudirt, allein die kurze Zeit, die darauf verwendet werden konnte, die spärliche Besetzung der Streichinstrumente, der für große Klangmassen unzureichende Raum des Musikvereins, endlich die (mit Ausnahme Herrn Panzer's) mangelhafte Ausführung der Solopartien bildeten eine Summe von Hemmnissen, unter welchen der Totaleindruck des Ganzen unmöglich ganz rein bleiben konnte.

Der Männergesang-Verein hatte mit seinem letzten Concert nicht den gewohnten glänzenden Erfolg. Zwar ließ der Vortrag der Chöre nichts von jener Präcision und Tonfülle vermissen, durch welche der von Her-

beck so erfolgreich geleitete Verein mit Recht berühmt ist. Aber von den vorgetragenen Compositionen erhoben sich nur wenige über das Niveau geschickter Routine, brachten es nur wenige zu einer herzhaften Wirkung. Selbst distinguirte Componisten sagten uns an diesem Tage nur mit gewählten Worten, daß sie uns eigentlich nichts zu sagen hätten. Den meisten Beifall fand Engelsberg's frischer, poetisch angehauchter Chor: „Der wandernde Dichter", der wiederholt werden mußte. Außerdem wurden die letzten Strophen eines „kärntnerischen Volksliedes" und der „Waldandacht" von Abt wiederholt. Der letztgenannte süße Brei verdankte diesen Erfolg zumeist Herrn Przihoda's zartem Vortrag des Tenorsolos. Zwei von Herrn Panzer schön vorgetragene Gesangstücke („Abschied", von Karl Löwe, und „die Uhr", von Hoven), dann ein Violinsolo Herrn Hellmesberger's waren dankenswerthe Ausfüllnummern.

Lange hat uns kein Concert so gemüthlich angesprochen, wie die Production der Zöglinge des Conservatoriums. Schon die äußere Physiognomie dieses Concerts hatte etwas familienhaft Anmuthendes. Die Stunde war 4 Uhr, der Saal vollgepropft, die Zuhörer von freudiger Theilnahme und zum größten Theil auch von persönlichem Interesse an diesem oder jenem Zögling bewegt. Dazu der ungewohnte, frühlingsheitere Anblick eines aus lauter jungen Leuten bestehenden Orchesters, zwei hübsche Mädchen vorn bei der ersten Violine, mehrere Soldaten im weißen Waffenrock an den nächsten Pulten und an der Spitze der zweiten Violinen ein allerliebster schwarzäugiger Geiger in Taschenformat, der neunjährige Sohn Hellmesberger's, der unter väterlicher Direction sein erstes Orchesterdebüt machte. War das eine Wonne, mit der die jugendliche Schaar an's Musiciren ging! Wie sicher und lebendig ging Alles von statten! Nach den ersten acht Allegrotacten der „Oberon"-Ouverture legte Hellmesberger den Tactstock nieder, und das ganze Tonstück flog ohne Schwankung stürmisch zum Schlusse. Die von zwölf Zöglingen *unisono* vorgetragene Violinsonate von Seb. Bach war eine achtunggebietende Leistung, desgleichen die Durchführung von R. Volkmann's *D-moll*-Symphonie, einer interessanten, charaktervollen Composition, welche eingehender zu würdigen uns die nächste Saison Gelegenheit bieten wird. Kurz, diese anspruchslose Zöglingsproduction hat uns mit den besten Hoffnungen für den musikalischen Nachwuchs erfüllt, zugleich mit der höchsten Achtung vor der Conservatoriums-Leitung J. Hellmesberger's, dem hierin die Direction der „Gesellschaft der Musikfreunde" mit angelegentlicher Bereitwilligkeit an die Hand geht. – Die Gesangschule des Conservatoriums steht bekanntlich nicht auf gleicher Höhe mit dem Instrumentale. Die Classe

der Frau Passy-Cornet, deren vielversprechende Schülerin Frl. Waldmann unleugbare Fortschritte zeigte, leistet Besseres als jene der Frau Marschner.

Wir können uns dem Urtheil mehrerer competenter Kritiker nur anschließen, welche bereits ihr Bedauern über die Verbildung einer so schönen Stimme wie die Frl. Seehofer's ausdrückten. Ein so werthvolles Material, getragen von zweifellosem Talent, müßte unter guter Leitung bereits die größten Fortschritte aufweisen, anstatt das Gegentheil. Dies Bedenken darf jetzt um so freimüthiger ausgesprochen werden, als auch zahlreiche andere Schülerinnen der Frau Marschner im Lauf der letzten Jahre zu dem gleichen ungünstigen Rückschluß auf die Methode dieser Lehrerin nöthigten.

Noch ein bescheidenes Blümchen aus dem Beet der „letzten Concerte" verdient Erwähnung: die Abendunterhaltung, welche Fräulein Hermine Stadler (unter beifälliger Mitwirkung der Herren Hrabanek und Kremser) im Ehrbar'schen Claviersalon gab. Die junge Pianistin hat einen elastischen Anschlag, bedeutende Geläufigkeit und einen lebhaften, unaffectirten, nur hin und wieder etwas überstürzenden Vortrag. Sie kann eine der besten Clavierspielerinnen werden – eine der hübschesten ist sie bereits.

Zu den bedeutendsten Ereignissen der Saison gehörte die letzte Aufführung von Seb. Bach's „Matthäus-Passion" durch die „Gesellschaft der Musikfreunde" und deren „Singverein". So wohlverdient das Lob war, das seinerzeit die „Sing-Akademie" für die gleiche Production erntete, es erscheint nur als ein relatives neben der meisterhaften Aufführung, die wir Herrn Hofcapellmeister Herbeck verdanken. Die Chöre – sie gehören zu den schwierigsten Aufgaben in der gesammten Vocalmusik – wurden mit unübertrefflicher Genauigkeit, Zartheit und Kraft vorgetragen. Kaum wissen wir, ob wir den schwierigen, reichfigurirten Chören und Doppelchören, oder dem zarten, einfach innigen Vortrag der Chorale den Vorzug geben sollen. Vortrefflich war auch die Raschheit, mit welcher alle Theile – Recitative, Chöre, die sogenannten *„turbae"* etc. – Schlag auf Schlag einander folgten, ein präcises Ineinandergreifen des complicirten Räderwerks, worin Herr Herbeck durch Herrn Nottebohm's verständnißvolle Clavierbegleitung tüchtig unterstützt wurde. Von den Solisten erregte das lebhafteste Interesse der als Gast mitwirkende königlich hannoveranische Hofopernsänger Herr Gunz, früher Mitglied des Kärntnerthor-Theaters. Dieser in Deutschland jetzt überaus beliebte Sänger hat die ganze Frische, den jugendlichen Schmelz seiner angenehmen Tenorstimme sich vollstän-

dig erhalten und dabei in der Gesangskunst die überraschendsten Fortschritte gemacht. Er sang den schwierigen, in unnatürlich hoher Lage sich gesangwidrig bewegenden „Evangelisten“ (den wenige Tenoristen ohne Abänderungen bewältigen) buchstäblich getreu, mit deutlichster Aussprache, reiner Intonation und würdigem, mitunter sehr empfindungsvollem Ausdruck. Daß er die Recitative rascher und fließender sang, als es in der gewöhnlichen schleppenden Praxis geschieht, verdient ein besonderes Lob. Frau Wilt, die Herren Panzer und Förchtgott standen Herrn Gunz mit ihren trefflichen Leistungen würdig zur Seite. Wären die beiden jungen Altistinnen, deren ursprünglich schöne Mittel durch schlechte Tonbildung entstellt und durch geistige Beseelung nicht gehoben sind, auf gleicher Höhe gestanden, so hätte die (äußerst zahlreiche und aufmerksame) Hörerschaft sich eines völlig ungetrübten gleichmäßigen Genusses erfreut. Demungeachtet wird Jedermann sich dieser großartigen Aufführung dankbar und befriedigt erinnern, die im Wesentlichen das Rühmlichste geleistet und das musikalische Jahr in großem Styl abgeschlossen hat.

Lesarten *(WA Echo 1865, 115–117)*

Akademie] Academie *grundsätzlich*
1–2) **Letzte Concerte.** *Ed. H.*] *entfällt*
6f.) Vertretung:] Vertretung;
7f.) „Sing-Akademie.“] „Sing-Academie“.
10) diesmal,] *ohne Komma*
10f.) wie schon wiederholt in neuester Zeit,] *entfällt*
12) im Burgtheater] *entfällt*
17) Anzahl] Zahl
23) „Jahreszeiten.“] „Jahreszeiten“.
25) *„Concerts spirituels“*)] *Concerts spirituels*)
27) „Tonkünstler-Societät“] „Tonkünstler-Gesellschaft“
40–44) In … passirte.] *entfällt*
44) Mozart's reizendes *D-moll*-Concert,] Mozart's reizendes *Dmoll*-Concert,
45) achtzig] 80
45) Mozart] *nicht gesperrt*
46) Dachs] *nicht gesperrt*
47) Doppler] *nicht gesperrt*
51) Concertes bildete Fräulein Artôt,] Concerts bildete Frl. Artôt,

52) drei] 3
53) die beiden C h o p i n ' schen] zwei Chopin'sche
54) *F-dur*-Arie der Susanna] *Fdur*-Arie der „Susanna"
56) Publicum] Publikum
57f.) S c h u b e r t ' s *H-moll*-Marsch in L i s z t ' s] Schuberts *Hmoll*-Marsch in Liszt's
62) Federbetts] Federbettes
63) H e l l m e s b e r g e r , … E s s e r] *nicht gesperrt*
64–74) Wir … erkauft.] *entfällt, weiter ohne Absatz*
75) Palmsonntag um die Mittagsstunde] Am Palm-Sonntag
76) Herrn W e i n w u r m ein Concert im Musikvereinssaal.] Hrn. Weinwurm ein Concert.
80–83) Einige … gehört.] *entfällt*
84) S c h u m a n n ' s „Requiem".*)] Schumanns „Requiem".
86) nur, wie uns bedünkt,] nur wie uns bedingt,
87) S c h u m a n n ' s] *nicht gesperrt*
87) hatte] hat
90f.) in Schumann's Requiem] in dem „Requiem"
97) S c h u m a n n] Sch.
100) Vieles in dem Requiem] vieles darin
101f.) Schumann] Sch.
104) Kirchen-Compositionen, S c h u m a n n] Kirchencompositionen, Schumann
106) streckt,] *ohne Komma*
106) Gebete] Gebet
108) menschlich-schön zu Gemüth. S c h u m a n n] menschlich schön zu Gemüth. Er
111) durchwegs] durchweg
112) dafür] dafür aber
115) Erhabenheit. Schumann's] Erhabenheit; dieses
117) Rosmarinstengel,] Rosmarienstengel,
120–228) verlor. … hat.] verlor. *E. H.*

Lesarten *(WA Conc. II, 345 unter* **Singvereine.***)*

1–83) **L e t z t e C o n c e r t e.** … gehört.] *entfällt*
84) *Fußnote*] *Fußnote entfällt*
86) „Messe"] Messe

86) bedünkt,] dünkt,
98f.) unbekümmert] umbekümmert
107) innig,] *ohne Komma*
108) menschlich-schön] menschlich schön
114) reizt] neigt
121–228) Eine … hat.] *entfällt*

Neue Freie Presse, 3. 5. 1865

„La forza del destino."

Oper in vier Acten von Piave, Musik von Verdi.
(Im Hofopertheater zum erstenmal aufgeführt am 2. Mai.)

Ed. H. Die trostlose Historie, welche unter dem anmaßend beschönigenden Namen einer „Macht des Schicksals" sich in dieser Oper abspielt, ist folgende:

Don Alvaro steht im Begriff, Leonore, die Tochter des Marchese von Calatrava zu entführen, welcher die Vereinigung der Beiden nicht gestatten will. Im entscheidenden Momente überrascht der Vater das Pärchen – es hat mit einem Liebesduett viel kostbare Zeit verloren – und hindert die Flucht. Alvaro erklärt sich für den allein Schuldigen und wirft, um dem Vater wehrlos gegenüberzustehen, seine Pistole zu Boden. Die Pistole geht los, der Marchese sinkt getroffen nieder und stirbt mit Hinterlassung seines besten Fluches. Der Vorhang fällt über diese Exposition und die „Macht des Schicksals" spielt nun ihre bösen Künste durch die folgenden drei Acte. Leonore, verlassen von Alvaro, den sie nach Amerika geflüchtet glaubt, wandert nach dem Mönchskloster bei Hornachuelos und erbittet sich vom Prior eine Einsiedelei in der benachbarten Wildniß, wo sie ihr Leben fern von allem menschlichen Verkehr als Büßerin beschließen will. Der Prior gewährt ihr dies Asyl und nimmt den Mönchen das feierliche Gelöbniß ab, das Geheimniß zu wahren und sich der Klause niemals zu nähern.

Der dritte Act führt uns wieder zu Alvaro, den wir seit der mißglückten Entführung aus den Augen verloren. Er hat, Leonore todt glaubend, Kriegsdienste in Italien genommen. In Belletri, dem Schauplatz dieses Actes, sehen wir ihn einem fremden Officier das Leben retten und die Beiden einen Freundschaftsbund auf ewig schließen. Unmittelbar darauf beginnt die Schlacht und Alvaro wird schwer verwundet auf einer Bahre hereingetragen. Er bittet seinen neuen Freund, für den Fall seines Todes ein Päck-

chen mit Briefen geheimnißvollen Inhalts zu verbrennen. Der unbekannte Freund, niemand Anderer als Leonorens Bruder, der die Schwester und ihren Geliebten allenthalben sucht, um Beide umzubringen, schöpft Verdacht und durchwühlt sofort Alvaro's Habseligkeiten. Ein Bild Leonorens, das sich vorfindet, gibt ihm Gewißheit über die Person seines Freundes und Lebensretters. Dieser, den wir eben erst zu Tod verwundet sahen, muß sich sofort mit dem Wüthenden schlagen. Carlo unterliegt im Duell, und Alvaro, ob dieser neuen Blutschuld verzweifelnd, flüchtet nach Spanien. (In der Wiener Aufführung wird das Herausforderungs-Duett und Alvaro's Arie nach dem Duell weggelassen, der Vorhang fällt unmittelbar nach Carlo's Rache-Arie.) Wir finden Alvaro im vierten Act als „Pater Rafael" in dem Kloster von Hornachuelos wieder, das trotz seiner Abgeschiedenheit das Stelldichein für die ganze Gesellschaft zu werden scheint. Es kommt nämlich auch Carlo dahin, der sich von den Duellwunden erholt und neuerdings begonnen hat, wie ein Bluthund die Welt nach seinen beiden Opfern zu durchschnüffeln. Er findet richtig Alvaro und, unzufrieden mit dem ersten (weil zu seinem Nachtheil ausgefallenen) Duell, fordert er ihn abermals. Pater Rafael-Alvaro erklärt, auf seine Mönchskutte deutend, daß derlei nicht mehr zu seinem Metier gehöre. Den fortgesetzten Schmähungen Carlo's setzt er christliche Demuth entgegen; erst als ihn dieser mit „Indianer" und „Mulatte" tractirt, endlich auch nach ihm schlägt, greift Alvaro, seiner nicht länger mächtig, zum Degen. Die Beiden verlegen ihr Duell natürlich nach der Einsiedelei, denn nur dort kann sie der Textdichter schließlich mit der büßenden Leonore zusammenbringen. Sie fechten, Carlo fällt durchstochen zu Boden. Es ist ein netter Zug, daß er sterbend den „Pater", den er eben geschimpft und geschlagen, um den letzten geistlichen Beistand bittet. Alvaro entschuldigt sich, will aber zu dem gewünschten Zweck den „heiligen Vater" aus der Klause herausklopfen. Welche Ueberraschung, als Leonore heraustritt! Nach einem kurzen Liebesduett mit Alvaro erblickt sie auch ihren im Blut schwimmenden Bruder und umarmt ihn. Dieser hat gerade noch so viel Kraft, um seine Schwester während der Umarmung – zu erstechen! Nun stirbt Leonore links, Carlo rechts; Alvaro aber, in der Mitte, besteigt einen Fels und stürzt sich in den Abgrund. Die Mönche kommen und singen ein Miserere, wozu, wie wir sehen, aller Grund vorhanden ist.

Das Libretto – gleich dem *„Trovatore"* der spanischen Bühne entlehnt – gehört in der Zurichtung durch Herrn Piave zu den gehaltlosesten und widerlichsten, die wir kennen. Die Macht der Logik hat hier abgedankt und der bloßen „Macht des Schicksals" den Platz geräumt. Dieses „Schicksal", das aus einer weggeworfenen Pistole zufällig losgeht, besteht eigentlich da-

rin, daß zwei Liebende von einer wüthenden Hyäne allenthalben verfolgt und endlich zerrissen werden, bei welcher Gelegenheit diese Bestie auch ihrerseits verendet. In die ganze, peinlich abstoßende Handlung fällt auch nicht Ein labender Sonnenstrahl. Dichter und Componist mußten diesen Uebelstand wol bemerken, und so flickten sie denn eine Reihe heiterer Scenen ein, welche mit dem Trauerspiel selbst nicht den entferntesten Zusammenhang haben. So die bunten Wirthshausscenen, welche die erste Hälfte des zweiten Actes einnehmen: Chor der Maulthiertreiber, ländlicher Tanz, Couplets der Wahrsagerin Preziosilla, Neckereien zwischen dem Maulthiertreiber Trabucco und einem Studenten (Carlo), der gleichfalls ein Liedchen zum Besten gibt. Im dritten Acte muß die militärische Staffage herhalten: Chor und Tanz der Marketenderinnen, der Recruten, Rataplanchor und zweites Liedchen der Preziosilla. Das Hausirerlied des Trabucco wird hier weggelassen; wir bedauern es ebensowenig, als die Streichung von zwei komischen Arien des Mönchs Melitone. Dieser, in der Wiener Aufführung lediglich damit beschäftigt, die Klosterpforte auf- und zuzuschließen, hatte nämlich in der Original-Partitur eine ziemlich umfangreiche Buffopartie. Der humoristisch sein sollende grobe Klosterbruder fungirt als äußerst verfehltes Rettungsmittel gegen die blutige Monotonie des Sujets. Im dritten Acte fällt er wie eine Bombe ins italienische Lager, und zwar mit einer getreuen Nachäffung der Capuzinerpredigt aus „Wallenstein's Lager“!

Interessant ist diese – an solcher Stelle ganz ungehörige – Buffo-Arie nur zur Charakteristik von Verdi's Talent, das hier den vollständigsten Mangel an Humor ans Licht bringt. Eine solche Unfähigkeit, durch Musik komisch zu wirken, ja auch nur die im Text fertig vorliegende Komik durch Musik nicht zu verwirken, ist uns selten vorgekommen. Dieser für V e r d i 's musikalische Physiognomie charakteristische Mangel findet in den übrigen Nummern des Klosterbuffos weitere Bestätigung. Melitone eröffnet den 4. Act mit einer Suppenaustheilung im Kreuzgang. Sehr aufgebracht über die Zudringlichkeit der hungrigen Bettler, begleitet er seine humane Function mit Scheltreden, bindet zuletzt seine Schürze ab und jagt damit die Suppen-Candidaten davon. Eine sehr stylgemäße Komik in einer Tragödie wie die „Macht des Schicksals“! Und dennoch – was hätte ein komisches Talent wie Paesiello, Rossini, Donizetti daraus gemacht! V e r d i hat es verabsäumt oder verschmäht, sich an eines der zahlreichen Vorbilder zu halten, welches die *Opera buffa* der Italiener für solche Situationen und Charaktere bietet; daß aber eine so durch und durch pathetische, ernsthafte Natur wie Verdi humoristische Scenen nicht aus eigenen Mitteln werde bestreiten können, war vorauszusehen. Auch das auf die Suppenvertheilung folgende

halbkomische Duett bleibt hier weg, in welchem Melitone dem Guardian das seltsame Treiben des Pater Rafael schildert und dessen Wuthanfall bei einer Anspielung auf „Indianer“. Die braune Abstammung Alvaro's – er ist ein entthronter Mulattenprinz – ist ein Motiv, das von P i a v e mit unsäglichem Ungeschick drei bis viermal angedeutet, aber nirgends festgehalten oder verständlich explicirt wird.

Die Motivirung der lustigen Episoden in dieser Schicksalstragödie geschieht ganz äußerlich, oder noch weniger als dies; sie liegen buntfarbig umher, wie Kinderspielzeug neben einer Todtenbahre. Immerhin bleibt für die Geschichte der italienischen Oper die Einmischung komischer Elemente in die Tragödie bemerkenswerth als seltene Curiosität und ganz modernes Anzeichen. Haben doch die italienischen Bühnen-Componisten die Gattungen der *Opera seria* und *buffa* bis in die neueste Zeit strenge auseinandergehalten, während Franzosen und Deutsche die Mischung beider Elemente längst und mitunter sehr erfolgreich versuchten.

Die Musik dieser neuesten V e r d i ' schen Oper schließt sich in Ausdruck und Technik vollständig dem *„Ballo in maschera“* an. Die rohe, schablonenhafte Melodik der älteren Verdi'schen Opern hat hier einer sorgfältigeren, auf dramatischen Ausdruck und interessantere Factur gerichteten Methode Platz gemacht, dazu sind französische Elemente mit entscheidendem Gewicht in das naive italienische Naturell eingetreten. *„La forza del destino“* ist noch aufmerksamer, um nicht zu sagen mühsamer componirt, als der „Maskenball“, allein mit ungleich schwächeren musikalischen Fonds. V e r d i ' s melodische Erfindungskraft, welche im „Maskenball“ noch hübsche Blüthen trieb, wenn auch nicht mehr ihre frischesten und auffallendsten, erscheint in der „Macht des Schicksals“ bedeutend gealtert und ermattet. Nicht nur daß Reminiscenzen häufiger auftauchen, die ganze Hervorbringung ist unfreier, mühseliger. Den ungleich höheren ästhetischen Standpunkt, den hier der Componist gegen seine älteren, namentlich frühesten Opern einnimmt, wird Niemand leugnen. Schon die beträchtlich längere Arbeitszeit, die unser sonst so flinker Maestro jetzt seinen Opern widmet, spricht für den größeren Ernst seines Bestrebens – zwischen dem „Maskenball“ und der *„Forza del destino“* liegen mehrere Jahre. Die schlimmsten Trivialitäten – roh selbst vom Standpunkt der neuitalienischen Oper – wie sie V e r d i früher so lustig hingeschrieben, sind sorgsam vermieden, die Instrumentirung ist discreter und nicht ohne charakteristische, anziehende Partien, den Charakteren und Situationen schlägt die Musik nicht mehr ins Gesicht, sie unterstützt und trägt sie mit sichtlicher Pietät und oft mit unleugbarem Geschick. Jene frechen Allegros der Sopran-Arien in *„Ernani“*, *„Trovatore“* etc. hat man von der

Tochter des Marchese di Calatrava nicht zu fürchten. Die Maulthiertreiber und Recruten in *„La forza“* singen anständiger als die Ritter in *„Trovatore“* und *„Ernani“*. Sogar die Balletmusik – niemals Verdi's starke Seite – ist recht schmuck und discret instrumentirt, und was vollends wie ein Märchen klingt: in den Lagerscenen des dritten Actes spielt keine Regimentsmusik auf der Bühne! Kurz, das Bestreben des Componisten, ernstere Ziele mit würdigeren Mitteln zu erreichen, ist unverkennbar; ebenso unverkennbar aber, daß dieser besseren Tendenz nicht mehr die melodiöse Erfindung von ehedem zur Seite steht. *„La forza del destino“* hat sehr gelungene Einzelheiten, aber keine einzige Scene, die entfernt die Wirkung des vierten Actes vom *„Trovatore“*, des dritten und vierten der *„Traviata“*, selbst des zweiten vom „Maskenball“ erreichte. Drei bis vier von den 35 Nummern dieser Oper heben sich entschieden wirksam und gefällig heraus, das langgestreckte Ganze hinterläßt den unerquicklichen Eindruck einer Mischung von Leerheit und Ueberreizung. Die vielen banalen und langweiligen Partien der Musik werden dem Hörer noch lästiger durch ihre Allianz mit einem Libretto, dessen Personen und Begebenheiten ihm keinen gemüthlichen Antheil einflößen können.

Der erste Act ist der musikalisch einheitlichste. Ein eigenthümliches Interesse gewinnt uns die erste Nummer ab, die einleitende kleine Scene zwischen dem Marchese und seiner Tochter. Es ist eine jener kurzen Conversationen, welche in der italienischen Oper meist mit einem flüchtigen Recitativ abgethan werden, da sich keinerlei Effect, weder musikalisch noch dramatisch, damit erzielen läßt. Verdi hat nun diese kleine Einleitung in so sorgfältiger, distinguirter, dabei ganz anspruchsloser Weise componirt, in so stimmungsvollem, beinahe deutsch anheimelndem Tone, daß man den Componisten kaum wiedererkennt. – Leonorens Romanze gefällt, ohne hervorragende Originalität, durch ihre ruhige, ausdrucksvolle Haltung. Auch in dem folgenden Liebesduett ist wenig Neues, aber das Meiste ist sehr sangbar und hübsch empfunden. Das Schluß-Allegro des Duettes (*Ges-dur*) gehört zu jenen stereotypen Verdi'schen Gesangsthemen, die in gleichen Viertelnoten im 4/4-Tact sich bewegen und deren Prototyp Violetta's *„O Dio, morir si giovine“* abgibt. In dem *E-dur*-Satz von Leonorens Duett mit dem Guardian (*„Tua grazia o Dio“*) kehrt die gleiche Melodienbildung wieder, dieselbe, die auch das Liebesduett im *„Ballo in maschera“* (3. Act) u. A. schließt. Im zweiten Act sind die Wirthshausscenen nicht ohne Leben, aber musikalisch durchaus unbedeutend. Preziosilla ist ein getreuer musikalischer Abdruck des Pagen im *„Ballo in maschera“*; dieselben scherzenden Allegrettos im Zweivierteltact, dieselben Rhythmen und Redensarten.

Das Lied des Carlo klingt trivial, in Italien kann es Straßen-Popularität erlangen. Leonorens Arie *„Son giunta"*, vielfach von kleinen Zwischensätzen unterbrochen, hat schöne musikalische Lichtblicke und durchaus lebhaften dramatischen Zug. In Leonorens großem Duett mit dem Guardian nahm sich der Componist offenbar sehr zusammen, das Duett Valentinens mit Marzell schien ihm vorzuschweben. Auch hier tauchen zwischen sehr Alltäglichem Momente von großer dramatischer Energie auf, das Ganze jedoch mit dem anspruchsvollen Finalchor der Mönche ist von ermüdender Länge. Im 3. Act ist der episodische Schmuck ansprechender als die Hauptsache. Dem Rataplan-Chor mit seinem pikanten Rhythmus kann man Effect nicht absprechen; störend in der Aufführung schien uns nur die wiederholte Geste des Gewehranlegens und Abschießens, die allzu vorstadtmäßig an die „13 Mädchen in Uniform" oder „schönen Georgierinnen" erinnert. Das zweite Liedchen der Preziosilla: *„Venite all indovina"*, und der Chor der Marketenderinnen sind ganz unbedeutend, wie denn überhaupt Verdi's Erfindungskreis für das Heitere und Graciöse sehr eng ist. Ungleich frischer scheint uns die Tarantella in *Cis-moll*, in deren *A-dur*-Trio jedes mal der Chor *unisono* singend einfällt. Mag eine wirkliche National-Melodie benützt sein oder nicht, das Stück hat einen kräftigen Hauch von Volksthümlichkeit. Von den ersten Nummern dieses Actes verdient blos Alvaro's Romanze in *F-moll* hervorgehoben zu werden, eine süße, dankbare Melodie, die – mit der quellenden Empfindung Graziani's vorgetragen – ihre Wirkung nicht verfehlen kann. Carlo's große Arie und sein Duett mit Alvaro sind gewöhnlich in jeder Hinsicht. Während den beiden mittleren Acten der wirksame Contrast der Volksscenen zu statten kommt, verfällt der vierte wieder vollständig der Tragik. Das einzig Hervorragende darin ist Leonorens Romanze mit Harfenbegleitung, ein einfach und ausdrucksvoll hinfließendes breites Andante. Das Duett der beiden Duellanten im Kloster ermüdet durch sichtliches Ringen nach dramatischem Effect bei sehr dürftigem musikalischen Inhalt. Das Uebrige ist (etwa mit Ausnahme des ausdrucksvollen Abschieds der sterbenden Leonore) nicht der Erwähnung werth und findet überdies eine bereits völlig abgespannte Hörerschaft vor.

„La forza del destino" fand in Wien eine sehr kühle Aufnahme; nur wenige Nummern rüttelten das Publicum zu lebhaftem Beifall auf, wie das Rataplan-Lied und Graziani's Romanze.

Die Oper scheint bestimmt, dieselbe „Macht des Schicksals" überall zu erfahren, die seit ihrer ersten Aufführung in Petersburg (10. November 1862) sich geltend machte: einen *succès d'estime* im besten Fall. Die Aufführung verdiente manches Lob, auch manchen Tadel. Obenan ist Meister Grazi-

ani zu nennen, der den Alvaro mit bezaubernder Empfindung sang. Signora Galetti (Leonora) erfreute mitunter durch ihre schöne Stimme und maßvolle Vortragsweise, ohne jedoch auch nur einen Augenblick fortzureißen. Dazu fehlt es ihrem Gesang an Feuer, ihrer Erscheinung vollends an jedem poetischen Reiz. Signor Pandolfini war als Carlo etwas weniger geziert und unnatürlich als in anderen Rollen. Signora Volpini war eine muntere Preziosilla, Signor Angelini ein würdevoller Prior. Fügen wir hinzu, daß auch einige Nebenrollen gut besetzt und die Volksscenen sorgfältig arrangirt waren, daß zwei hübsche neue Decorationen von Brioschi die Scene schmückten, daß endlich Chöre und Orchester unter Esser's Leitung präcis zusammenwirkten, so bedarf es kaum noch der ausdrücklichen Versicherung, es sei von Seiten der Aufführung nichts Wesentliches verabsäumt worden, der neuen Oper eine günstige Aufnahme zu bereiten.

Lesarten *(WA Echo 1865, 153–157)*

1) **„La forza del destino."**] **„La Forza del destino."**
3) (Im] (Im Wiener
4) *Ed. H.*] *entfällt*
6f.) folgende: *Absatz* Don] *ohne Absatz*
21f.) nähern. *Absatz* Der] *ohne Absatz*
27) verwundet] verwundet,
33) gibt] giebt
54) eben] *entfällt*
59) so viel] soviel
62f.) ist. *Absatz* Das] *ohne Absatz*
64) Piave] *gesperrt*
72) wol] wohl
75) Actes] Acts
76) Preziosilla,] Preciosilla,
77) Trabucco] Trabuco
78) gibt.] giebt.
78) Acte] Act
78) militärische] militairische
79) Recruten,] Rekruten,
80) Preziosilla.] Preciosilla.
83) hatte] hat
88f.) Lager"! *Absatz* Interessant] *ohne Absatz*

90) Charakteristik] Characteristik
91) ans] an's
93) V e r d i ' s] *nicht gesperrt*
94) charakteristische] characteristische
96) Kreuzgang.] Kreuzgange.
103f.) Charaktere] Charactere
118) Bühnen-Componisten] Bühnencomponisten
121f.) versuchten. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
122) V e r d i ' schen] V e r d i *schen*
125) dramatischen] dramatischem
136) leugnen] läugnen
140) V e r d i] *nicht gesperrt*
142) charakteristische,] characteristische,
142) Charakteren] Characteren
144) sichtlicher] sicherer
147) Recruten] Rekruten
149) discret] diskret
151) Kurz,] *ohne Komma*
155) vierten] 4.
156) dritten und vierten] 3. und 4.
156) zweiten] 2.
163f.) können. *Absatz* Der] *ohne Absatz*
178) *Dio,*] *ohne Komma*
178) abgibt.] abgiebt.
181) Act] Akt
184) Zweivierteltact,] 2/4-Tact,
190) Marzell] Marcell
201) jedes mal] jedesmal
210) v i e r t e] *nicht gesperrt*
216f.) vor. *Absatz „La*] *ohne Absatz*
218) Publicum] Publikum
219f.) Romanze. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
236) bereiten.] bereiten. *E. H.*

Lesarten *(WA MO 1, 242–243 unter* **Verdi.***)*

1–52) **„L a f o r z a d e l d e s t i n o.“** … ist.] Mit dem Aufgebot aller seiner Kräfte schrieb Verdi die vieractige Oper *L a f o r z a d e l*

destino, welche bei ihrer ersten Aufführung (in St. Petersburg 1862) einen kühlen Achtungserfolg davontrug und wenige Jahre darauf in Wien durchfiel.

63) *„Trovatore“*] Trovatore

64f.) Herrn … widerlichsten,] H. Piave zu den widerlichsten,

66) „Macht des Schicksals“] Macht des Schicksals

66) „Schicksal“,] Schicksal,

68) Hyäne] Hyäne (Carlo)

70) In die ganze,] In diese

70f.) auch nicht Ein] kaum ein

72) wol … denn] bemerken und flickten denn

73) welche] die

74) haben.] haben:

74f.) So … einnehmen:] *entfällt*

76) Wahrsagerin] Wahrsagerin,

76–78) Preziosilla, … herhalten:] Hausirerlied,

79f.) Marketenderinnen … Preziosilla.] Marketenderinnen und der Recruten, Rataplanlied etc. *Texteinschub in MO 1:* Derlei liegt in unserer Schicksalstragödie buntfarbig umher, wie Kinderspielzeug neben einer Todtenbahre. Sogar zu einer vollständigen Buffopartie hat sich Verdi hier zum erstenmal verstiegen!

80–84) Das Hausirerlied … Buffopartie.] *entfällt*

85–88) Der humoristisch … Lager“!] Es ist ein humoristisch sein sollender, grober Klosterbruder, der mit einer getreuen Nachäffung der Capuzinerpredigt aus Wallenstein’s Lager wie eine Bombe in den dritten Act fällt. *weiter ohne Absatz*

89) diese – an solcher Stelle ganz ungehörige – Buffo-Arie nur] diese Rolle nur

91) Humor ans] Humor und komischer Laune an’s

91–121) Eine … versuchten.] *entfällt*

122) dieser neuesten Verdi’schen Oper] *entfällt*

123) *„Ballo in maschera“*] *Ballo in maschera*

124f.) einer … interessantere] einer auf dramatisches Leben und interessante

126) französische] französische und deutsche

126) entscheidendem] entschiedenem

127f.) *„La forza del destino“* ist noch aufmerksamer,] *La forza del destino* ist noch sorgfältiger,

128) mühsamer] mühsamer,

128f.) „Maskenball“ … schwächeren] Maskenball, aber mit schwächeren

129–146) Verdi’s … fürchten.] *entfällt*

147f.) *„La forza … „Trovatore“* und *„Ernani“.*] *La forza … Trovatore* und *Ernani.*

154) steht.] steht. *Texteinschub in MO 1:* Den ungleich höheren ästhetischen Standpunkt, den hier der Componist gegenüber seiner älteren Opern einnimmt, wird Niemand leugnen, ebensowenig zahlreiche gelungene Einzelheiten. Wer das große Talent Verdi’s im Kleinen kennen lernen will, der sehe sich die Einleitung dieser Oper an. Ein ganz kurzer Dialog zwischen dem alten Marchese und seiner Tochter (*Buona notte, mia figlia, addio*!), halb Arioso, halb Recitativ, erfüllt von einer drückenden, ahnungsvollen Schwermuth und von einer Behandlung der Modulation und der Instrumentirung, welche mit italienischer Musik kaum mehr etwas gemein hat. Diese auf keinerlei Effect abzielende Exposition geht am Publicum spurlos vorüber und ist doch in ihrer Art ein kleines Kabinetsstück. Ebenso ist der Ausdruck schmerzlicher Resignation selten schöner getroffen, als in Leonoren’s letzter Scene: *Pace, mio Dio*! Leider fließt die melodische Erfindung in *La forza del destino* spärlicher, und das geradezu wüste, unverständliche Sujet untergräbt überall den Erfolg der Oper.

154–236) *„La forza* … bereiten.] *entfällt*

Neue Freie Presse, 16. 5. 1865

Das Dante-Concert der Italiener in Wien.

Wien, 15. Mai.

Ed. H. Die kolossale Büste, welche gestern Mittags vom Orchester im Redoutensaal auf das Publicum niederblickte, hat wol zum erstenmale einem Concert präsidirt. Es ist Dante’s hagerer, ausdrucksvoller Kopf mit einem frischen Lorbeerkranze über der traditionellen wunderlichen Haube. Der große Dichter und Patriot, dessen sechshundertstes Geburtsfest Italien, ja Europa feierlich begeht, war Schutzpatron und Festobject des Concertes, das die in Wien wohnhaften Italiener zur Feier dieses Jubiläums veranstaltet hatten. Das Unternehmen, Zeichen eines schönen Patriotismus auf fremdem Boden, verdient die wärmste Anerkennung, zu-

mal die lockende Maienzeit wenig Hoffnung auf zahlreichen Besuch eines Sonntagsconcertes gestattete. Der große Redoutensaal zeigte sich indessen, wenn auch nicht gefüllt, doch sehr anständig besucht. Die Akademie war ausschließlich musikalischen Inhalts – nicht mit Recht, wie wir glauben, da zur Verherrlichung eines Dichters jedenfalls auch dem gesprochenen Wort eine Stelle gebührte. Daß man nur an die Musik dachte, erklärt sich zunächst wol aus der allgemeinen natürlichen Mission dieser Kunst, Pathenstelle bei jeder eine große Gesammtheit bewegenden Feier zu vertreten, sodann aus dem günstigen Zusammentreffen des Festes mit der italienischen Operngesellschaft in Wien. Letztere hatte den größten und besten Theil ihrer Kräfte gestellt: Graziani und die Artôt sangen, obwol ihnen am selben Tage noch die anstrengenden Hauptrollen der „Traviata" bevorstanden; Frau Galetti ließ sich durch Unwohlsein eigens entschuldigen, auch Frau Lotti della Santa war auf dem Anschlagzettel – wenn auch nicht im Concertsaale selbst – zu sehen.

Mit Ausnahme zweier Compositionen von Händel und Gounod waren sämmtliche Nummern von italienischen Tondichtern, zwei davon nahmen unmittelbar Bezug auf Dante und seine „Göttliche Comödie". Nach Cherubini's geistvoller „Medea"-Ouverture eröffnete Herr Everardi die Reihe der Solovorträge mit Gounod's sogenannter „Meditation". Der Componist setzt darin bekanntlich auf Bach's *C-dur*-Präludium eine eigene Melodie für die Violine, – wir waren nicht wenig erstaunt, nun auch noch als drittes Stockwerk über diesen beiden ein *Ave Maria* für Bariton aufgebaut zu sehen. Eine glückliche Wahl war dies keineswegs, der treffliche Sänger hätte in irgend einer guten italienischen Arie seine Vorzüge weit glänzender und eigenthümlicher entfaltet. Es schien eben, als wollten die Italiener diesmal besonders feierliche Mienen zeigen, sie hatten nur Stücke langsamen Tempos, pathetischen düsteren Charakters und theilweise kirchlichen Inhalts gewählt. Dadurch kam über die ganze Production ein unleugbar monotoner Anstrich, etwas Gezwungenes, Schwüles. So dankenswerth auch manche dieser Gaben erschien, man fühlte, daß eine wesentliche, glänzende Seite der italienischen Musik und Gesangskunst, wenn nicht ihr eigentliches Temperament, gewaltsam zurückgedrängt war. Herr Mongini sang (etwas zu tief, wie die ganze Saison hindurch) die *As-dur*-Arie aus Rossini's *„Stabat"* (*cujus animam gementem*); eine süße, wenngleich wenig kirchliche Melodie, worin leider der Gesang von der vollen Blechharmonie häufig verschlungen wird. Graziani's edle, liebenswürdige Weichheit stimmte wol zu den schmelzenden Weisen von Stradella's Kirchenarie. Es folgte *„Il sogno"* von Mercadante, eine

lyrische Seufzerallee, umwinselt von kläglichen Cellopassagen. Die Herren Röver und Boccolini verschwendeten vergebliche Mühe daran. Fräulein Artôt hatte Händel's schöne Arie *„Lascia ch'io pianga"* gewählt. Wer diese große Gesangsvirtuosin noch nicht von Seite ihrer seltenen musikalischen Bildung im classischen Gebiet kennen gelernt, der fand Gelegenheit dazu in ihrem wahrhaft stylvollen, schlichten Vortrag dieses schmucklosen Satzes. Die beiden auf Dante bezüglichen Nummern des Programmes waren „Ugolino" von Donizetti und Pacini's neue „Dante-Symphonie".

Die dichtende und bildende Kunst hat bis auf die neueste Zeit nicht aufgehört, sich Stoffe und Anregungen aus Dante zu holen; für die Musik strömt eine sichtbare Quelle weder in der Persönlichkeit noch in dem Gedicht des großen Florentiners. Einige schwungvolle, die Macht der Töne preisende Terzinen bezeugen wol, daß Dante diesem Zauber nicht verschlossen war, ein näheres künstlerisches Verhältniß zur Musik scheint er nicht gehabt zu haben. Versuchte doch die Tonkunst eben ihre unbeholfenen ersten Schritte, als die moderne Poesie bereits einen Wunderbau wie die *Divina comedia* aufgeführt hatte. Die Tonkunst war damals kaum in dem Besitz der Notirung der Mensur, der nothwendigsten harmonischen Gesetze gelangt, noch waren die Niederländer, die 200 Jahre später den Contrapunkt und damit wirkliche musikalische Kunstübung nach Italien verpflanzten, nicht hervorgetreten, noch bestand das ganze Musikleben in theoretischer Speculation und den ungeregelten Rhapsodien der Troubadours. Dritthalb Jahrhunderte liegen zwischen der Geburt Dante's und jener Palestrina's. Die „Göttliche Comödie" selbst, mit ihrem theils concret-historischen, theils mystisch-speculativen Inhalt, mit den riesigen Dimensionen ihres kaum übersehbaren und doch so fest zusammenhängenden Baues mußte jede Mitwirkung der Musik eher abwehren als anlocken. Es darf als ein musikalisches Curiosum gelten, daß Donizetti die Erzählung Ugolino's aus dem 33. Gesang des „Inferno" für eine Baßstimme mit Clavierbegleitung componirt hat. Die Composition (im Jahre 1835 entstanden und Lablache gewidmet) wurde hier von Herrn Angelini mit würdevollem Ausdruck vorgetragen. Bedeutend in der Erfindung oder frappant durch glückliche Auffassung ist nicht ein Tact dieser langwierigen Monodie; aber sie erhält sich einfach, anspruchslos, musikalisch in keinem Punkt verletzend. Donizetti ist sichtlich bemüht, ernst und gemessen zu bleiben, ohne in Geschraubtheit zu verfallen. Dies ist ihm – in seiner Ausdruckssphäre – gelungen, und kein Italiener dürfte es ungerechtfertigt finden, daß besagter „Ugolino" in Mailand an der Spitze einer *„Antologia classica musicale"* erschienen ist. Als Arie des zärtlichen Vaters oder

Gatten in einer Donizetti'schen Oper würden wir uns das Stück ganz gut gefallen lassen. Hält man aber diese sanft abfließende Musik an das schaudervolle markerschütternde Nachtstück, das sie vorstellen soll, so muß man über die Naivetät des Componisten erstaunen. Ugolino, vom Dichter in dem gräßlichsten Bilde vorgeführt, erzählt diesem bekanntlich die Qualen des erlittenen Hungertodes, wie er im Thurm seine drei Söhne nacheinander Hungers sterben sieht, und endlich erblindet über ihren Leichen herumtappt. Er schließt mit einem Fluch gegen seinen Peiniger Ruggiero und die Stadt Pisa. Eine so haarsträubende Tragödie – selbst die Erscheinung Satans im 34. Gesang ist minder schrecklich – muß man anders componiren, oder vielmehr man muß sie gar nicht componiren. Die Musik, die versöhnende Kunst des Wohllauts, weicht vor der Darstellung der nackten Gräßlichkeit scheu zurück. Sie wird zwar im Drama auch das Gräßliche als vorübergehenden Moment beschwichtigenden Schrittes begleiten, niemals aber es zu selbstständiger lyrischer Darstellung herausgreifen.

Wenn irgend einem italienischen Componisten eine innere Verwandtschaft mit Dante und die Befähigung zugesprochen werden darf, sich diesem Dichter musikalisch zu nähern, so ist es dessen großer Landsmann Cherubini. Cherubini, der musikalische Stolz der Florentiner, wie Dante ihr poetischer, hat in seinem ernsten, gedankenschweren, vornehmen Wesen ein Etwas, das an Dante erinnert. Wie Dante der schmelzenden Süßigkeit der italienischen Sprache durch lateinische Anklänge und Formen eine so wunderbar herbe Kraft verleiht, so durchströmt Cherubini's Musik, unbeschadet ihres echt italienischen Charakters, eine kräftige, eisenhältige Ader, die nach deutschen Schachten weist. Hätte er es unternommen, Dante mit Harmonien zu feiern, er wäre dem Dichter wenigstens auf richtigem Pfade und als verwandter Geist entgegengetreten. Donizetti und Pacini kommen uns mit ihren Dante-Compositionen vor, wie kleine halbflügge Schmetterlinge, die über die Peterskuppel setzen wollen. Indessen, man brauchte eine Fest-Symphonie oder Cantate für die Dante-Feier in Italien und Cherubini ruht längst auf dem Père Lachaise. Mit Recht wandte sich das Comité zuerst an Rossini und mit Recht entschlug sich dieser der Einladung in Erwägung seines hohen Alters. Dann lehnte Mercadante aus gleichem Grunde ab und that wohl daran. Hierauf fragte die Deputation, gleichfalls vergeblich, bei Verdi an; ich weiß nicht, welches Motiv er vorschützte, aber jedenfalls war es sehr weise. Verdi, der einzige, also größte aller activen Componisten Italiens, fühlte sehr wohl, daß man an seinen Namen Erwartungen knüpfen würde, denen er in solchen Formen und für solchen Anlaß nicht gewachsen sei. Was er in der That für ein trauriger

Gelegenheitsmacher ist, haben wir in London an seiner Weltausstellungs-Cantate erfahren. Es blieb somit nur noch als letzte nationale Reputation der greise P a c i n i.

Der Satan begab sich in Gestalt eines Dante-Comités zu dem „halbverstorbenen“ Componisten der *„Saffo“*, zeigte ihm ringsum ganze Lorbeerwälder von Ruhm und Anerkennung, und der alte Herr, anstatt *„Apage Satanas*!*“* zu rufen, wie die Andern, fiel richtig nieder und betete an. Mit unsäglicher Mühe muß er die „Große Dante-Symphonie“ componirt haben, die in gestochener Partitur niedlichsten Formates vor mir liegt, mich an eine der heitersten Stationen meiner musikalischen Lebensreise erinnernd. Die Symphonie besteht aus vier Sätzen: die Hölle, das Fegefeuer, das Paradies und die triumphirende Rückkehr Dante's auf die Erde. „Die Hölle“ ist ein unabsehbares Adagio im Sechsachtel-Tact, das die Tempobezeichnung *„Largo infernale“* und mit köstlicher unbewußter Ironie die Extra-Aufschrift *„Tormenti senza speranza“* führt. An einen wirklichen Symphoniesatz, an gegliederte Form und thematische Arbeit darf man dabei nicht denken, das Ganze spinnt sich wie eine wüste Melodram- oder Zwischenacts-Musik in freiester Phantasie ab. Ein Thema ist nirgends zu entdecken, nur ein kleines, lumpiges Motiv, an dem der Componist herumnagt, wie Ugolino an dem Schädel des Erzbischofs Ruggiero. In das düstere Gerumpel der Bässe fahren unablässig grelle Piccolopfiffe, Schreie verdammter Seelen, die zu stark gezwickt oder gebrannt werden. Dazu gesellt sich ein wüthendes Kettengerassel, sehr sinnreich hervorgebracht durch fortwährendes Bearbeiten eines Metallbeckens mit einem großen Holzschlägel. Der Schlägel spielt Zweiunddreißigstel, ja förmliche Triller auf dem Becken und beschämt die blechernde Donnermaschine im ersten Act der „schönen Helena“. Posaunen und Ophicleyden, große und kleine Trommel, und was sonst noch die „Hölle“ musikalisch heiß machen kann, treten emsig heizend hinzu; das Alles ohne eine Spur von musikalischem Gedanken, ohne Melodie und Rhythmus und stets im langsamsten *„Largo infernale“*.

Der zweite Satz: *„Il Purgatorio“*, beginnt mit einer Art Polka-Mazur. Einen Unterschied zwischen Hölle und Fegefeuer wird es gewiß geben, aber gar so human hatten wir uns Letzteres doch nicht vorgestellt. Das ist ja recht tröstlich. Leider ist der Aufenthalt doch nicht ungetrübt, ein barbarischer Lärm erhebt sich wieder, die Piccoli schreien, die Ketten rasseln und der alte Maestro künstelt an Instrumental-Effecten und kleinen „purgatorischen“ Contrapunkten herum, daß es eine Art hat. Da fällt plötzlich das C l a v i e r (bisher unbeschäftigt) mit einem brillanten Solo von Passagen und Trillerketten in das erstaunte Orchester: wir sind im „Paradies“. Selig

sind die Clavier-Virtuosen, denn ihrer ist das Himmelreich! Ob hier Pacini, prophetisch wie Dante, schon die heiligende Tonsur auf dem Haupte Liszt's, des Clavierkönigs, geahnt hat? Frage nicht, begeisterter Hörer, gib den letzten Sparpfennig deines Erstaunens nicht aus, es sind dir noch größere Dinge beschieden! Zu den Claviertrillern und Harfen-Arpeggien gesellt sich ein lustiges Klingen vieler gestimmter Glöckchen: Dinorah's Ziege leibhaftig im Paradies! Nun geht es an ein albernes Fideln, Blasen, Trillern, Klingeln, Blöcken – schon beginnen wir, uns aus dieser namenlos kindischen und langweiligen „Seligkeit" nach dem Fegefeuer zurückzusehnen, als, erst leise, dann immer stärker, endlich mit husarenmäßiger Gewalt ein Regiments-Triumphmarsch angeblasen kommt. Das ist „Dante's Rückkehr auf die Erde", der vierte und gottlob letzte Satz einer Symphonie, die gewiß Niemand, der sie je gehört, vergessen, noch weniger ein zweitesmal anhören wird.*)

Es geht mir wirklich nahe, in diesem Tone von einem Werke sprechen zu müssen, das, an die Pietät einer großen Nation zweifach appellirend, den Namen des größten italienischen Dichters mit dem eines geachteten musikalischen Veteranen vereinigt. Aber wenn der Contrast zwischen dieser geist- und gemüthlosen, unmusikalischen, dabei höchst prätentiösen Kindersymphonie und der großartigen Gedankenwelt Dante's nicht komisch ist, dann weiß ich nicht, wo noch sonst Komisches zu finden wäre. Entschuldigend für den alten Maestro ist allenfalls die kaum überwindliche Schwierigkeit, eine Riesenschöpfung wie die „Göttliche Comödie" musikalisch nachzubilden. Bei einem Gedenkfeste obendrein, das den Dichter selbst feiern und unserer Verehrung für ihn den höchsten Ausdruck leihen soll, steigern sich unwillkürlich die Anforderungen an jeden Künstler, der solches aus eigenen Mitteln zu leisten sich erkühnt. Man ruft zu solchen Festen die Anstrengung aller Künste und vornehmlich der Musik auf, ohne zu bedenken, daß nicht jede Nation zu jeder Zeit congeniale schöpferische Naturen besitzt, die sich, sei es auch nur in huldigender Absicht, neben den gefeierten Heros stellen können.

Wir Deutschen können mit den musikalischen Resultaten unserer Goethe- und Schiller-Feier wahrlich auch nicht prahlen: Liszt's Goethe-Composition „Mehr Licht", Meyerbeer's Schiller-Cantate und Aehnliches waren todtgeborne Kinder. Aber mit einer so ungöttlichen Comödie

*) Die Symphonie wurde unter der Leitung des Herrn Capellmeisters Proch und Mitwirkung der Herren Epstein und Zamarra sehr lobenswerth aufgeführt. Sie ist nichts weniger als leicht und dürfte den italienischen Orchestern das Leben gehörig sauer machen.

wie P a c i n i ’ s Dante-Symphonie hätte sich doch in Deutschland der letzte Cantor nicht dürfen sehen lassen.

In Italien wird die herrschende Feststimmung ohne Zweifel auch D o n i z e t t i ’ s „Ugolino“ und P a c i n i ’ s „Symphonie“ zur Höhe von classischen Meisterwerken hinaufjubeln. Falls aber (wie Pacini annimmt) D a n t e persönlich zu dem Feste herabkommt, so dürfte er seine musikalischen Illustratoren kaum anders verewigen, als durch einige nachträgliche Verse zum „Inferno“.

Lesarten *(WA Echo 1865, 161–165)*

Publicum] Publikum *grundsätzlich*
2) **Wien**,] Wien,
3) *Ed. H.*] *entfällt*
4) wol zum erstenmale] wohl zum erstenmal
6) Lorbeerkranze] Lorbeerkranz
14) Akademie] Academie
16) Wort] Worte
18) zunächst wol] wohl zunächst
22) obwol] obwohl
23) Tage] Abend
30) C h e r u b i n i ’ s] *nicht gesperrt*
32) darin bekanntlich] bekanntlich darin
39) Charakters] Characters
49) wol] wohl
56) schmucklosen] einfachen
57) beiden] beiden,
63) wol] wohl
65f.) unbeholfenen ersten] ersten unbeholfenen
74) Comödie“] Komödie“
85) Punkt] Punkte
89f.) Vaters oder Gatten] Gatten oder Vaters
97) Ruggiero] Ruggierro
104f.) herausgreifen. *Absatz* Wenn] *ohne Absatz*
113) Charakters,] Characters,
113f.) eisenhältige] eisenhaltige
131f.) P a c i n i. *Absatz* Der] *ohne Absatz*
132) Gestalt eines] Gestalt des

138) Stationen] Station
145) oder] und
154) blechernde] blecherne
158f.) *infernale*“. *Absatz* Der] *ohne Absatz*
165) Contrapunkten] Contra-Punkten
171) gib] gieb
174) albernes] *entfällt*
174) Fideln, … Blöcken] Fiedeln, … Blöken
179) letzte Satz] der letzte Satz,
180) je] *entfällt*
181f.) wird.*) *Absatz* Es] *ohne Absatz*
182) Tone] Ton
190) Comödie“] Komödie“
198f.) können. *Absatz* Wir] *ohne Absatz*
200) S c h i l l e r -Feier] S c h i l l e r - F e i e r
202) todtgeborne] todtgeborene
203) Capellmeisters] Capellmeister
207f.) lassen. *Absatz* In] *ohne Absatz*
213) „Inferno“.] „Inferno“. *E. H.*

Lesarten *(WA Conc. II, 365–370 unter* **Das Dante-Concert der Italiener in Wien.***)*

2f.) **Wien**, 15. Mai. *Ed. H.*] *entfällt*
3) gestern Mittags] am 14. Mai
9) das die] daß die
14) sehr anständig] anständig
22) gestellt:] gestellt.
22–26) G r a z i a n i … sehen.] *entfällt*
29) Comödie“.] Komödie.“
39) Tempos,] Tempo’s,
49) wol] wohl
55) classischen] klassischen
58f.) -Symphonie“. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
68) Notirung] Notirung,
75) -speculativen] -spekulativen
110) das an] daß an
158f.) *infernale*“. *Absatz* Der] *ohne Absatz*

165) Contrapunkten] Contrapuncten
170) L i s z t ' s ,] L i ß t ' s ,
171) gib] gieb
171) Sparpfennig] Sparpfenning
181) *Fußnote*] *Fußnote entfällt*
191) das den] daß den
198f.) können. *Absatz* Wir] *ohne Absatz*
200) L i s z t ' s] L i ß t ' s
201) Licht",] Licht,"
207f.) lassen. *Absatz* In] *ohne Absatz*
211) herabkommt,] kommt,
213) „Inferno".] „Inferno."

Neue Freie Presse, 20. 5. 1865

Hofoperntheater.

(*„Tutti in maschera,"* komische Oper in drei Acten, von Carlo P e d r o t t i.)

Ed. H. *„E un asino il maestro!*
Il poeta è un asino!"

Diese kraftvollen Ausrufe, welche, fast nach Art eines Mottos, die neue Oper eröffnen und dem Hörer wieder beim Herausgehen unwillkürlich nachklingen, gelten nicht etwa dem Werke des Herrn P e d r o t t i , sondern einer Carnevals-Oper des *„Don Gregorio"*, deren Todesurtheil in der ersten Scene von den Gästen eines venetianischen Kaffeehauses proclamirt wird. Gregorio (Herr F i o r a v a n t i) ist ein lächerlicher alter Componist und Theateragent, der, über den Undank des venetianischen Publicums entrüstet, nach Damascus auszuwandern beschließt, wohin gerade ein reicher Türke, Abdallah (Herr B o c c o l i n i), eine italienische Operngesellschaft anwirbt. Auch Gregorio's flatterhafte Frau Dorothea (Fräulein F a b b r i n i) meldet sich für Damascus, desgleichen seine Primadonna Vittoria, welche, irregeführt durch vorschnelle Eifersucht, sich mit ihrem Geliebten, dem Cavaliere Emilio (Herr G u i d o t t i), überworfen hat. Bei dem allgemeinen Zusammentreffen in A b d a l l a h ' s Salon findet sich ein Zettel dieses verliebten Muselmannes an eine ungenannte Dame, welche ihm ein Rendezvous auf dem Maskenball gewähren soll. Sowol Gregorio als Emilio begeben sich, beide von Eifersucht getrieben, in einer Abdallah's Costüm

getreu copirenden Maske auf den Ball. Gregorio muß von seiner ihn nicht erkennenden Frau sich die unartigsten und fatalsten Wahrheiten sagen lassen, Emilio hingegen gewinnt in seiner Verkleidung die frohe Ueberzeugung von Vittoria's unveränderter Liebe. Eben will der zuletzt eintretende wirkliche Abdallah mit seinen beiden Doppelgängern Händel beginnen, als die Masken fallen und Alles in Versöhnung und Heiterkeit schließt.

Man sieht, daß dies dürftige Gerüst kaum den Namen einer Handlung verdient. Ein paar komische Scenen lose aneinandergereiht, dazwischen etwas Liebe und Eifersucht, eine bunte Maskerade zum Schluß: das ist der Stoff dieser drei Acte. *„Tutti in maschera"* (nach einem Goldoni'schen Sujet) sind eine Faschingsposse nach Art des „Türken in Italien" oder der „Italienerin in Algier", woran sie auch mitunter erinnern. Nur der Italiener ist so genügsam – „naiv" im lobenden wie im beschränkenden Sinne des Wortes – sich an einem solchen Libretto zu ergötzen, an einer Handlung, die weder Deutsche, noch weniger Franzosen sich gefallen ließen. Selbst an den besten Buffo-Opern der Italiener läßt sich die Bemerkung machen, daß eine überaus einfache Handlung, allenfalls mit ganz bekannten, typischen Figuren und einigen starken Situationen ihnen wesentlich und vollständig genügend ist. Vor Allem muß die Exposition klar sein. Die feingesponnenen, geistreichen Operntexte von Scribe hätten in Italien keinen Erfolg, ja die wenigsten davon würden verstanden, da die Intrigue sich sehr rasch und complicirt verwickelt. Hat der Italiener aber die ersten Scenen einmal verstanden und in einer klaren, ausführlichen Exposition festen Fuß gefaßt, so folgt er auch jedem einzelnen Detail aufmerksam und hingebend. Wie das Textbuch, so verlangt auch die Musik zu *„Tutti in maschera"* ein specifisch nationales Publicum. An sich, vom allgemein musikalischen Standpunkt betrachtet, ist diese Composition das Leerste, Unbedeutendste, dabei Trivialste, was uns seit Jahren vorgekommen ist. Ein noch tieferes Sinken der *Opera buffa* können wir nun uns kaum vorstellen. Die ganze Partitur besteht aus derben Gassenhauern und abgenützten, conventionellen Phrasen, ohne Geist und Anmuth behandelt, von keinem Hauch idealen Empfindens angeweht.

Der Componist lebt darin abwechselnd von fremdem Eigenthum und seiner eigenen Gemeinheit. Die Partie des Gregorio, die eigentlich burlesken Stellen sind aus Abfällen Rossini's und Donizetti's bestritten, für alles Uebrige sorgt Verdi. *„Tutti in maschera"* sind recht eigentlich eine soutenirte Musik, wie man von „soutenirten Frauenzimmern" spricht. Der immense Einfluß Verdi's auch auf die komische Oper der Italiener ist eine auffallende und beklagenswerthe Thatsache. Wir haben sie in ihrer ganzen

Entschiedenheit zuerst in Ricci's *„Paniere d'amore"* (Wien 1853) wahrgenommen, wo alle Effecte und Instrumentalmassen der Verdi'schen Tragödien (einschließlich Posaunen und Orgel) aufgeboten sind, um die Gefühle eines alten Gecken und seines einfältigen Töchterleins auszudrücken. Und doch konnten die beiden Ricci (Luigi und Federigo) in ihren früheren Opern noch für den letzten Ausklang des Rossini'schen Styls gelten. In Pedrotti's Oper hören wir keinen so starken Lärm, aber noch gemeinere Motive. Die beiden Bravour-Arien der Vittoria im ersten und dritten Acte könnten nicht blos von Verdi sein, sie sind es, mit wenigen Abänderungen und noch derberer Zurichtung. Obendrein sehen sie einander zum Verwechseln ähnlich.

Als Donizetti's liebenswürdiger *„Don Pasquale"* erschien, bemerkte man darin die wiederholte und nachdrückliche Einführung des Walzers in die Gesangspartie als eine Neuerung, und um dieselbe Zeit machte der von der Tadolini in einige Opern eingelegte „Gioja-Walzer" als eine noch ungewohnte Arienform Aufsehen und Effect. In diesem Punkte haben wir schreckliche Fortschritte gemacht. In Pedrotti's Oper ist Alles Walzer, mit Ausnahme einiger Nummern, welche Polkas und Galopps sind. Das beliebteste und frischeste Musikstück der Oper, Abdallah's *„Viva l'Italia*!", hat einen alten Strauß'schen Walzer zum Thema und die übrigen Tanzmelodien – wären es nur auch Strauß'sche!

Ein näheres Eingehen erläßt uns wol der Leser; wen könnte das Detail einer Oper interessiren, die in allen Theilen so gleichmäßig ordinär und unbedeutend ist? Dabei sind wir nicht etwa so unbillig, den Maßstab von *„Barbiere"* und *„Cenerentola"*, *„Elisir"* oder *„Don Pasquale"* an die Novität zu legen. Wir brauchen sie blos mit einer beliebigen Posse von Offenbach zu vergleichen, um in letzterer zehnmal mehr musikalische Kunst und komische Kraft, hundertmal mehr Geist und Grazie zu finden. Thatsache bleibt es, daß *„Tutti in maschera"* (1854 für Verona geschrieben) noch zu den besten komischen Opern gehört, die Italien in neuerer Zeit hervorgebracht, und daß sie sich seit zehn Jahren auf den italienischen Bühnen, den kleineren zumal, erhalten hat. Ein trauriger Beweis für die Verarmung der italienischen *Opera buffa*!

Umgekehrt erklärt auch diese Armuth wieder den relativen Erfolg von Pedrotti's Oper in Italien. Ein Opern-Publicum kann nicht vom Tragischen allein leben, so sehr auch dieser Zweig jetzt die Oberherrschaft gewonnen hat. Gesättigt von Gift, Dolchen, Wahnsinn und Brandstiftung, sehnt es sich zeitweilig immer wieder nach einer komischen Handlung, nach anspruchslosen, lustigen Melodien. In Ermangelung des Guten nimmt es dann

mit dem Erträglichen vorlieb. *„Tutti in maschera“* ist eine Faschingsoper, ohne jede höhere Prätension, burlesk im Texte, grobsinnlich und populär in der Musik, dabei leicht aufführbar und recht dankbar für die Sänger. Routine, praktischer Blick und eine gewisse derbe Geschicklichkeit wird Niemand dem Componisten absprechen. Pedrotti ist kein Neuling, etwa ein Dutzend Opern (worunter auch tragische allerkomischester Art) hat er seinem Vaterlande geschenkt, seine *„Fiorina“* kam sogar in Wien (1859) mit geringem Erfolg zur Darstellung. Wir können begreifen, daß ein nicht sehr wählerisches italienisches Publicum, angeregt und angeheitert von der allgemeinen Faschingsstimmung, nach und neben allem Anderen Abends auch noch eine musikalische Posse wie *„Tutti in maschera“* mit einigem Ergötzen hinabschlürft. Das gehört zum italienischen Carneval, wie der Trompeter-Leierkasten zum Ringelspiel. Außerhalb Italiens hat derlei Musik keinen Sinn und keine Lebenskraft.

Fast scheint es, als läge die komische Oper im Sterben. In Deutschland ist sie bereits factisch todt, in Italien spukt sie nur mehr als klägliches Gespenst, in Frankreich tänzelt sie auf den letzten Füßen. Nahezu zwanzig Jahre sind verflossen seit den „Lustigen Weibern“ von Nicolai und Flotow's „Martha“, den einzigen namhaften Nachfolgern des ungleich bedeutendern „Czar und Zimmermann“ von Lortzing; mehr als zwanzig Jahre, seit Donizetti seine letzte komische Oper *„Don Pasquale“* schrieb und Auber im selben Jahre (1843) mit „Des Teufels Antheil“ seinen letzten wahrhaften Erfolg hatte. Seit dieser Zeit schafft Deutschland im Fach der komischen Oper so gut wie gar nichts; in Frankreich sorgt zwar das Institut einer eigenen *Opéra comique*, in Italien die Sitte der Stagione dafür, daß die Production wenigstens lebendig erhalten wird; allein im Grunde ist diese nur mehr ein äußerliches Fortsetzen ohne schöpferische Originalität, ohne künstlerische Meisterschaft, ohne bleibende Erfolge. In Frankreich macht mitunter noch ein pikantes Textbuch eine schwache Musik lebensfähig, in Italien ist seit Rossini und Donizetti in der *Opera buffa* nichts hervorgebracht worden, was über die gewöhnlichste Routine hinausreichte. Zwar tauchten nach diesen beiden Matadoren noch Dutzende von Namen auf, doch sind ihrer kaum einer oder zwei über Italien hinausgedrungen, haben sich kaum fünf bis sechs ihrer Opern in Italien selbst zur Noth erhalten.

Wenn wir Cagnoni's *„Don Bucefalo“*, Ferrari's *„Pipelet“*, F. Ricci's *„Il marito e l'amante“*, L. Ricci's *„Avventura di Scaramuccia“*, Rossi's *„Domino nero“*, endlich Pedrotti's *„Tutti in maschera“* nennen, so dürften wir wol alle namhafteren Erfolge der komischen Oper in Italien seit zwanzig Jahren aufgezählt haben. Daß Ricci's Opern schon in der mit

welschen Elementen so reichlich gesättigten Atmosphäre Wiens die Lebensluft ausgeht, haben wir wiederholt erfahren; Pedrotti und die übrigen kleinen Maestri vermögen noch weit weniger hier fortzukommen.

Das Schicksal von „*Tutti in maschera*“ am 18. d. M. war kein ganz gerechtes. Die Oper ist nämlich nur halb durchgefallen. Das Urtheil des Publicums wird sich freilich erst in den nächsten Vorstellungen (groß wird deren Zahl keinesfalls sein) zweifellos herausstellen. Am ersten Abend schien es uns, als würde die öffentliche Meinung gefälscht, von den Galerien wurde nämlich auffallend leidenschaftlich und sehr ungeschickt Alles applaudirt, schon die Ouverture und der erste (haarsträubend gesungene) Männerchor. Parterre und Logen verhielten sich unbeweglich still und spendeten nur den Hauptdarstellern nach einer oder der andern Nummer Applaus. Er galt hauptsächlich Signora Volpini, welche sehr nett aussah, sang und spielte. In derlei leichten, halbsoubrettenhaften Rollen des musikalischen Conversationsstückes wird der anmuthige und unaffectirte Gesang dieser Dame stets des freundlichsten Eindruckes sicher sein. Herrn Fioravanti’s bescheidene Stimmmittel waren in Folge anhaltender Unpäßlichkeit noch mehr herabgedämpft; dem überaus fleißigen und sorgfältigen Künstler gelang es jedoch, durch sein wirksames komisches Spiel das Publicum zu erheitern. Signor Boccolini trug Einzelnes recht hübsch, wenngleich mit wenig Stimme vor, dramatisch wußte er die Rolle des Türken keine komische, überhaupt keine Seite abzugewinnen. Signor Guidotti war unter der Mittelmäßigkeit, Fräulein Fabbrini nicht eben merklich über derselben. Das Haus war beinahe leer – ein Ereigniß, dessen man sich bei einer ersten Vorstellung kaum erinnert.

Lesarten *(WA MO 2, 70–74 unter* **Opern und Theater in Italien.***)*

1–3) **Hofoperntheater** … *Ed. H.*] *entfällt*
4f.) *asino!“ Absatz* Diese] *ohne Absatz*
5) neue] *entfällt*
10) (Herr Fioravanti)] *entfällt*
13) (Herr Boccolini)] *entfällt*
14f.) (Fräulein Fabbrini)] *entfällt*
17) (Herr Guidotti)] *entfällt*
18) Abdallah’s] *nicht gesperrt*
28f.) Man … verdient.] *entfällt, weiter mit Absatz*
30f.) Schluß … Stoff] Schluß, das bildet die „Handlung“

31) *„Tutti in maschera"*] *Tutti in maschera*
31) G o l d o n i ' schen] *nicht gesperrt*
32) sind] ist
33) erinnern.] erinnert.
46) Musik zu] Musik in
48) Leerste,] *entfällt*
49) was uns] was mir
49–53) Ein … angeweht.] *entfällt, weiter ohne Absatz*
60–68) Wir … Motive.] *entfällt, weiter ohne Absatz*
69) sie s i n d es,] s i e s i n d e s,
78) Polkas und] Polkas oder
79) und frischeste] *entfällt*
79) Abdallah's *„Viva l'Italia!"*,] Abdallah's Lied *„Viva l'Italia!"*
80f.) hat … Strauß'sche!] erinnert an einen alten S t r a u ß ' schen Walzer, thut aber wenigstens seine Schuldigkeit. Er ist frisch und lustig. *weiter ohne Absatz*
91) zehn] zwanzig
93f.) *buffa*! *Absatz* Umgekehrt] *ohne Absatz*
94) Melodien. In Ermangelung] Melodieen. In Ermanglung
100–107) *„Tutti* … Darstellung.] *entfällt*
107) können] *entfällt*
110) eine musikalische] eine in ihrer Art wirksame musikalische … hinabschlürft. *danach:* Ihren heimischen Ruhm mußte Pedrotti's Oper in Wien büßen, wo sie in der italienischen Saison des Hofoperntheaters vorgeführt, ein schnelles geräuschloses Ende nahm.
111–163) Das … erinnert.] Mehr ursprüngliches Talent liegt in der komischen Oper: *„Crispino e la Comare"* von L. und F. R i c c i , die seit 30 Jahren in ganz Italien zu den populärsten Buffo-Opern zählt. Der Componist des *„Crispino"* hat doch noch die Courage, herzhaft lustig zu sein; seine Musik – etwas mehr oder weniger trivial – ist doch volksthümlich in den Figuren und in den Melodieen. Die Scenen des Schusters und seiner Frau im ersten Act und das Terzett der drei streitenden Aerzte im dritten sind noch echte italienische Buffo-Musik, wie sie R o s s i n i schrieb, der letzte große Buffo-Componist und einzige ganz italienische Italiener. Nach ihm sind nur die Brüder R i c c i noch eine allerletzte schwächere Incarnation der echten *Opera buffa*. Die Brüder Luigi und Federigo R i c c i haben außer *„Crispino e la Comare"* noch eine

Anzahl komischer Opern gemeinschaftlich componirt. Sie waren zusammen im Conservatorium von Neapel erzogen und hingen mit rührender Zärtlichkeit aneinander. Da sie Niemanden in das Geheimniß ihrer Arbeitstheilung eingeweiht hatten, konnte man niemals sagen, welche Musikstücke von dem einen, welche von dem andern Bruder herrührten. Fragte man Federigo, so antwortete er, daß alles Gute in der Partitur von Luigi herrühre, und Luigi versicherte, die gelungensten Musikstücke habe sämmtlich Federigo componirt. Luigi verfiel dem traurigen Schicksal Donizetti's, er starb im Irrennhause zu Prag 1860. Sein Bruder Federigo folgte ihm bald nach. Seitdem scheint die *Opera buffa* in Italien vollends abgestorben. Wird noch einmal ein Rossini kommen, sie mit seinem himmlischen Gelächter zu wecken?

Neue Freie Presse, 28. 5. 1865

Italienische Oper.

(*„Cenerentola."*)

Ed. H. Als sie in hellen Haufen gen Bavarien zogen, die Musikrichter von Wien, um das neueste „Ideal deutscher Kunst" zu hören, da sagten wir uns: Bleibe im Lande und nähre dich redlich von italienischen Opern. Aber leider ist nicht jede „redliche" Nahrung zugleich auch gut gekocht; was uns hier, seit Tristan's Schiff in München auf der Sandbank festsitzt, gespendet wurde, hätte schwerlich einen der dort Harrenden wieder nach Wien gelockt. Daß wir nicht mehr von der diesjährigen hesperischen Saison erzählen – nicht unsere Schuld ist es, theurer Leser! Das ewige Einerlei läßt sich nicht beschreiben. Wen interessirt es noch, ob Herrn Pandolfini's schönes Ich sich gestern im seidenen Wamms oder im Harnisch beguckte? Ob die blonde Trauerweide Guidotti sich vorgestern über eine Prinzessin oder ein Bauernmädchen kopfüber beugte? Ob am selben Abend der gewaltige Mongini ärger distonirt hat oder die gutmüthige Lotti? Oder wünscht etwa Jemand Neues über den *„Ballo in maschera"*, *„Ernani"*, *„Rigoletto"* und all' die andern Opern zu erfahren, bei denen jetzt regelmäßig mehr Menschen auf der Bühne als im Parterre zu sehen sind? Seit unserem letzten Berichte über die – nunmehr auch für immer entschlafene – Maschera-Oper von Pedrotti hat nur Eine Vorstellung lebhaftere Theilnahme erregt und sich über das Niveau der letzten Theaterwochen

erhoben: Rossini's *„Cenerentola"*. Wie die Opern *„Cenerentola"* und *„Barbiere"* einander würdig zur Seite stehen, so auch deren Vorstellungen am Hofoperntheater. *„Cenerentola"* läßt einen duftigen Blüthenregen von Melodien auf uns niedergehen, eine Fülle einfacher, ungesuchter und doch nie fehlschlagender Effecte; ihre musikalischen Vorzüge, ihr rühriges dramatisches Leben stempeln sie zu Rossini's bester *Opera buffa* neben dem „Barbier".

Nach dem „Barbier", möchten wir für unser Theil sagen, ohne den alten Streit wieder anfachen zu wollen, in dem am Ende wol nur Vorliebe den Ausschlag gibt. Aus zwei Gründen fühlen wir uns dem „Barbier von Sevilla" doch unbedingter zugethan. Einmal ist er ganz aus Einem Guße; wer es nicht weiß, daß Rossini diese Musik in einem Zug schrieb – sie war im selben Monat begonnen und vollendet – der müßte es ihr anhören. Die Erfindung ist noch sprudelnder als in der *„Cenerentola"*, die Melodie noch süßer, das Leben noch lustiger, der Spaß noch komischer. In die *„Cenerentola"* hat der Componist ganze Musikstücke aus seinen früheren Opern *„Pietra del Paragone"*, *„la Gazetta"* und *„il Turco in Italia"* eingefügt, der vielen Anklänge an den „Barbier" nicht zu gedenken. Sie ist langsamer und nicht aus Einem Stück entstanden, nicht in jenem fast übermüthigen Wurf der Begeisterung, welchem wir die lebensstrotzende Musik zum Barbier verdanken. Ein zweiter Gesichtspunkt ist das Verhältniß zum Text. Angenommen, die einzelnen Nummern des „Barbier" und der *„Cenerentola"* wären einander an absoluter musikalischer Schönheit Stück für Stück vollkommen ebenbürtig oder der Vortheil der *„Cenerentola"* an größeren Ensemblestücken gliche die Ueberlegenheit des „Barbier" in den Arien und Duetten vollständig aus. Wir würden uns dann doch der Wahrnehmung nicht verschließen können, daß der – hier wie dort glänzend repräsentirte – Charakter der Rossini'schen Musik ungleich besser zu den Figuren und Situationen des „Barbier" als der *„Cenerentola"* paßt. Rossini war jeder tiefere Herzenston versagt. Seine Musik ist immer glänzend, geistreich, tändelnd, auch da, wo wir sie innig, rührend oder leidenschaftlich wünschen. In der Sprache des Herzens sind ihm Donizetti, Bellini, auch Verdi unzweifelhaft überlegen, sie haben Accente der Sehnsucht und Leidenschaft angeschlagen, für welche der Leier des Pesaresers vielleicht nicht die Saiten fehlten, aber jedenfalls die Stimmung.

Rosina, das eitle, zu List und Schelmerei verzogene Trotzköpfchen, stimmt vortrefflich zu Rossini's Wesen; wir sehen sie in den Funkenrädern der Coloratur wie ein Feuerwerk abbrennen. „Aschenbrödel" hingegen, die liebe, rührende Gestalt, die Jedem von uns aus dem Märchen früh ins Herz

hineinwuchs, unser Aschenbrödel denken wir uns doch anders als jene Rosina. Die Stellen, in welchen Rossini's *„Cenerentola"* etwas Anderes als Kehlengeläufigkeit zu zeigen vermöchte, sind verschwindend spärlich. Dieses italienische „Aschenbrödel" ist es in der That nur ihrem Kleide nach; ihr Gesang strotzt in Perlen, Sammt und Seide. Ein Vergleich mit der französischen Oper gleichen Inhalts ist lohnend. Isouard, obgleich ein ungleich schwächeres Talent als Rossini, ist trotzdem sowol der gemüthlichen Seite, als dem märchenhaften Zauber des Stoffes ganz anders gerecht geworden, und wir Deutschen mögen keines von beiden gerne missen. *„Cendrillon"* hat in der That auch auf den deutschen Bühnen eine viel bedeutendere Rolle gespielt, eine weit herzlichere Zuneigung genossen, als die glänzendere *„Cenerentola"*.

Schon die Umgestaltung der Handlung durch den italienischen Textdichter Feretti ist charakteristisch. Sei es aus weiser Furcht vor jeder Rivalität mit dem berühmten Operngedichte von Etienne, sei es aus richtigem Einblick in Rossini's Talent, kurz Feretti rückte sein Aschenbrödel aus der trauten märchenhaften Dämmerung in volles Tageslicht. Der Zauberer Alcidor wird zum fürstlichen Privat-Secretär, der Feenarm, welcher das schlafende Aschenbrödel reichgeschmückt und unerkannt aus ihrer Küche in den Ballsaal trägt, zur bewußten, handgreiflichen Verkleidung, der verrätherisch kleine Pantoffel endlich zum prosaischen Armband, das Aschenbrödel selbst dem Prinzen als Erkennungszeichen einhändigt. Die komischen Figuren des Barons und des Stallmeisters und alle spaßhaften Motive werden stark in den Vordergrund gerückt. Rossini's *„Cenerentola"* muß man durchaus als komische Oper auffassen; Dichter, Componist und Zuschauer ergötzen sich an der allgemeinen Verwirrung, an der drastischen Komik, an dem heiteren Glanze der Scene. Ein tieferes Gefühlsleben klingt nicht an; aber *„Cenerentola"* ist liebenswürdig, frisch, geistreich, und insofern in einer aufrichtigen Heiterkeit ein Surrogat von Gemüth liegt, nicht gemüthlos. Den ersten Act kann man von diesem Standpunkte fast durchaus trefflich nennen; ein nicht immer wählerischer, aber echt lustspielmäßiger Ton von hinreißender Lebendigkeit weht durch Wort und Musik. Der zweite Act enthält zwei vortreffliche Nummern (das Duett *„Un segreto d'importanza"* und das große Sextett in *Es-dur*), leidet aber durch das peinliche Stocken der Handlung, welche, mit dem ersten Acte so gut wie zu Ende, dort höchstens noch eines entwickelnden Finales bedurft hätte.

Unter den Mitwirkenden standen Fräulein Artôt und Herr Everardi hoch obenan. Diese makellose Flüssigkeit der Coloratur, diese schöne, maß-

volle Bildung des Tones, diese sichere Grazie des Vortrags zeigen uns in der That die Virtuosität von der echten und rechten Seite. Gesangskünstler dieser Art werden immer seltener; daraus erklärt sich auch, daß selbst in Italien die Aufführungen Rossini'scher Opern immer seltener werden. Ursprünglich für einen Contra-Alt geschrieben, ist *„Cenerentola"*, sowie „Rosina" und die „Italienerin in Algier", bald in das Repertoire der berühmtesten Sopransängerinnen (Fodor, Mombelli, Cinti, Sonntag etc.) einbezogen und zurechtgemacht worden. Durch ihren bedeutenden Stimmumfang ist Fräulein Artôt in der Lage, die Rolle ganz unverändert zu singen. Wir müßten Oftgesagtes neuerdings wiederholen, um diese ebenso glänzende als maßvolle, im Ganzen wahrhaft eminente Leistung Fräulein Artôt's eingehend zu würdigen. Besonders angenehm fiel uns auf, daß Fräulein Artôt keinen Anlaß versäumte, einen herzlicheren Ton wenigstens anklingen zu lassen, wie sie denn auch im Spiele schlicht und liebenswürdig für den Charakter einzunehmen wußte. Von den zahlreichen berühmten Sängerinnen, welche hier die *„Cenerentola"* sangen, sind uns allerdings einige in Erinnerung, welche durch gewaltigere, insbesondere in der Tiefe ausgiebigere Stimmen und leidenschaftlicheres Temperament blendendere Effecte erzielten. Man wird die Schluß-Arie schon siegreicher und schmetternder, gewiß aber nicht zierlicher, feiner und weicher gehört haben, als von der Artôt. Von Everardi muß noch bemerkt werden, daß er den verkleideten Stallmeister nicht nur meisterhaft sang, sondern auch überaus gewandt und mit köstlicher Laune spielte. Schade, daß ihm nicht, wie vor acht Jahren, der lebhafte und virtuose Carrion als Prinz Ramiro zur Seite stand; das Zusammenwirken der beiden Künstler bildete damals einen der vornehmsten Reize der Oper. Herr Guidotti konnte es mit dieser Erinnerung nicht entfernt aufnehmen, seine Stimme klingt immer etwas heiser, als wäre ein Haar in jedem Tone, seine Coloratur ist mangelhaft, der Vortrag endlich und vollends das Spiel immer gleich matt und geistlos. In der *„Cenerentola"* nahm er sich übrigens mehr als gewöhnlich zusammen und verdient wenigstens das Lob, nicht gestört zu haben. Den Don Magnifico gab Herr Fioravanti mit jenem Eifer und künstlerischem Ernst, der alle seine Leistungen kennzeichnet. Seinen Vorgänger Zucchini erreichte er keineswegs, noch weniger durfte man an die originellen Meisterschöpfungen denken, welche ein Galli oder Lablache aus dieser Lieblingsrolle machte. Um gleich der berühmten ersten Arie musikalisch ihr volles Recht zu geben, muß man viel mehr Stimme haben, als Herr Fioravanti. Die kleine Rolle des Alidoro (seine Arie blieb weg) gab Herr Milesi ganz anständig. Ein aufrichtiges Lob gebührt endlich den Darstel-

lerinnen der beiden Schwestern, Fräulein Dillner (die überhaupt unserer Oper von Nutzen werden dürfte) und Fräulein Siegstädt: sie sangen und spielten sehr präcis zusammen. Die (von Herrn Dessoff dirigirte) Vorstellung zeichnete sich durch ein gutes Ensemble aus, ein Vorzug, auf den wir, namentlich in der komischen Oper, ein ungemeines Gewicht legen. Es webte ein Zug von Uebereinstimmung, Aufmerksamkeit und Genauigkeit in dieser Vorstellung, welcher die Schwächen einzelner Darsteller mitunter ganz vergessen ließ. Hätte ein unerforschlicher Rathschluß der Direction diese *„Cenerentola“* nicht bis zum Thorschluß der Saison verzaudert, sie würde wahrscheinlich einer ansehnlichen Reihe von Wiederholungen entgegensehen.

Lesarten *(WA Echo 1865, 180–182)*

1–3) **Italienische Oper.** … *Ed. H.*] **Wiener Opern-Bericht.**
11) interessirt] interessirte
12) Wamms] Wams
14) ein Bauernmädchen] über ein Bauermädchen
19) Berichte] Bericht
27–29) „Barbier“. *Absatz* Nach] *ohne Absatz*
30) in … wol] indem am Ende wohl
31) gibt.] giebt.
32) Einem] einem
33) Zug] Zuge
38) *„la*] *„La*
38) *Turco*] *turco*
40) Einem] einem
56f.) Stimmung. *Absatz* Rosina,] *ohne Absatz*
67) sowol] sowohl
72f.) *„Cenerentola“. Absatz* Schon] *ohne Absatz*
74) charakteristisch.] characteristisch.
85) komische Oper] *nicht gesperrt*
94) *segreto*] *segretto*
97f.) hätte. *Absatz* Unter] *ohne Absatz*
106) einbezogen] eingezogen
108) Fräulein Artôt in] Frl. Artôt auch in
110) Fräulein] Frl.
111) Fräulein] Fräul.

112) herzlicheren] herzlichen
113) Spiele] Spiel
114) Charakter] Character
118) schon] *entfällt*
131) Herr] Hr.
136) Herr] Hr.
137) (seine … weg)] *entfällt*
137) Herr] Hr.
141) Herrn] Hrn.
143) Oper,] *ohne Komma*
144) webte] wehte

Lesarten *(WA MO 1, 110–112 unter* **Rossini.***)*

1–24) **Italienische Oper.** … Hofoperntheater.] Für die vollendetste Oper aus der zweiten Periode Rossini's gilt mit Recht *La Cenerentola* Aschenbrödel).
24) *„Cenerentola"*] *Cenerentola*
27f.) „Barbier".] Barbier.
29–29) „Barbier". *Absatz* Nach] *ohne Absatz*
29) „Barbier" … Theil] Barbier möchte ich für mein Theil
31f.) „Barbier von Sevilla"] Barbier von Sevilla
32) Guße;] Gusse;
35) *„Cenerentola"*,] *Cenerentola*,
36) die *„Cenerentola"*] der *Cenerentola*
37f.) *„Pietra … Italia"*] *Pietra del Paragone*, *la Gazetta* und *il Turco in Italia*
39) „Barbier"] Barbier
43) „Barbier"] Barbier
43) *„Cenerentola"*] *Cenerentola*
45) ebenbürtig] ebenbürtig,
45) *„Cenerentola"*] *Cenerentola*
46) „Barbier"] Barbier
50) „Barbier" … Rossini] Barbier als der *Cenerentola* paßt. Rossini
53) auch] *entfällt*
59) „Aschenbrödel"] Aschenbrödel
62) *„Cenerentola"*] *Cenerentola*
64) „Aschenbrödel"] Aschenbrödel

66) I s o u a r d ,] *nicht gesperrt*
69) *„Cendrillon"*] *Cendrillon*
72) *„Cenerentola".*] *Cenerentola.*
74) F e r e t t i] *nicht gesperrt*
75) E t i e n n e ,] *nicht gesperrt*
76) F e r e t t i] *nicht gesperrt*
81f.) Armband, das] Armband, welches das
84) R o s s i n i ' s *„Cenerentola"*] Rossini's *Cenerentola*
85) O p e r] Oper
88) *„Cenerentola"*] *Cenerentola*
89) frisch,] *entfällt*
94) *„Un segreto d'importanza"*] *Un segreto d'importanza*
98–149) Unter … entgegensehen.] *entfällt*

Neue Freie Presse, 1. 6. 1865

Italienische Oper.

(Abschiedsvorstellung. – Rückblick.)

Ed. H. Wenn irgendwo auf dieser Welt nur Liebe, Dankbarkeit und allgemeines Wohlwollen herrscht, so ist dies im Kärntnerthor-Theater alljährlich am letzten italienischen Opernabend der Fall. Der Besucher legt da jede Kritik, jeden Tadel – sollten sie auch nur als Möglichkeiten in ihm schlummern – zuvor in der Garderobe ab, und eintritt der reine Mensch, der Italianissimo aus Beruf und mit unbeschränkter Vollmacht. Wie ist die ganze Welt so wunderschön an diesem letzten Abend! Wie dröhnen die Bravorufe, wie knallen die Handflächen, wie fliegen sternschnuppengleich die Kränze und Bouquets aus den Höhen herab!*) Aber er ist sehr trüge-

*) Das Programm der heutigen Abschiedsvorstellung (31. Mai) bildete einen bunten und übermäßig großen dramatischen Speiszettel. Der 2. Act der *„Cenerentola"* (sammt Balleteinlage) und der 2. Act des „Barbier von Sevilla" (mit A r t ô t , E v e r a r d i , F i o r a v a n t i , G u i d o t t i , A n g e l i n i); der 4. Act von *„La Favorita"* (!) mit Frau G a l e t t i und Herrn M o n g i n i ; der 3. Act aus *„Ballo in maschera"* (mit G r a z i a n i , B o c c o l i n i , Frau V o l p i n i , Frl. F a b b r i n i); Duett aus *„Tutti in maschera"* (V o l p i n i und B o c c o l i n i); A r i e aus *„Il giuramento"* (P a n d o l f i n i); Arie aus *„Trovatore"* (M o n g i n i); endlich Terzett aus *„I Lombardi"* (L o t t i , G r a z i a n i , A n g e l i n i). Das Haus war gesteckt voll, alle Nummern und alle Sänger fanden beifälligste Aufnahme. Die meisten Huldigungen dürfte Fräulein Artôt empfangen haben, welche sich an diesem Abend selbst zu übertreffen alle Anstalt machte.

risch dieser Abschiedsjubel, und wer darin das wahre Urtheil des ganzen Publicums, die kritische Schlußrechnung über die verflossene Saison zu vernehmen glaubt, der steckt tief im Aberglauben. Diese Scene, dieses Terzett, dieses Finale, heute so lebhaft bejubelt in unserm Abschiedspotpourri, sie stammen aus Opern, die die Stagione hindurch vor leeren Bänken und mißvergnügten Gesichtern spielten. Jener Sänger, jene Sängerin, welche heute plötzlich angebetete Lieblinge des Publicums scheinen, sie wurden zwei Monate lang bei sehr mäßigem Beifall aufgezogen, mitunter auch mit einigen Fasttagen. Kurz, so inbrünstig der Abschied von der italienischen Oper sich gestaltete, das vorhergehende Zusammenleben mit ihr hatte im Großen und Ganzen eine viel gleichgiltigere Physiognomie. Thatsache ist es, daß das Publicum sich von der diesjährigen wälschen Oper auffallend ferne hielt, daß es nach den ersten paar Vorstellungen der *„Traviata“* und des „Barbier“, gleichsam vollständig gesättigt, sich um die ganze Unternehmung nicht mehr kümmerte. Hätte nicht die mit Recht gefeierte Gesangskunst Fräulein Artôt's zu einigen Vorstellungen ein zahlreicheres Publicum gelockt, das Theater wäre durchwegs halbleer geblieben. Mitunter fehlte selbst zu diesem „halbleer“ noch die Hälfte.

Im verflossenen Jahre konnte der Besuch der italienischen Oper befriedigend heißen und die Direction wies mit Genugthuung auf einen nicht unbeträchtlichen Reinertrag. Von der diesjährigen Stagione steht zweierlei fest: daß sie das Publicum nicht befriedigt und die Kosten nicht gedeckt hat. An manchen Abenden sollen nicht mehr als die Beleuchtungskosten an der Kasse eingegangen sein. Wir lassen den finanziellen Punkt beiseite, er geht uns nur an als Gradmesser der allgemeinen Sympathie für die italienische Saison. Es fehlte auch nicht an andern Zeichen. So kamen gegen den Schluß der Stagione mehrere Opern zum erstenmal und mit neuer Besetzung an die Reihe (*„Ernani“* mit Mongini, Boccolini und Lotti, *„Trovatore“* mit Mongini etc.) ohne daß eines der großen Blätter auch nur eine Notiz über diese Vorstellungen brachte. Bei der Correctheit unserer Journale in Theatersachen ist dies Factum gewiß bezeichnend, denn es erklärt sich nur aus der Ueberzeugung, daß sich Niemand mehr um dies Theater kümmere.

Daß der Erfolg der diesjährigen Stagione so tief unter der vorjährigen stand – welche doch ihrerseits auch nicht hohen Anforderungen entsprach – erklärt sich theils aus Mißgriffen der Direction in der Zusammen-

---

Sie legte in die „Singlection“ zwei Mazurkas von Chopin ein und schloß zu allgemeinem Jubel mit dem „Bacio-Walzer“. Die Vorstellung währte so lange, daß wir nicht dafür einstehen können, ob sie wirklich schon aus ist.

stellung des Personals und des Repertoires, theils aus einigen unverschuldeten Unfällen, endlich aus der gewaltig abnehmenden Lebenskraft der italienischen Oper in Deutschland überhaupt.

Mehr als unbillig wäre es von der Kritik, wollte sie Herrn Salvi die volle Bestätigung seines diesjährigen „Pechs" vorenthalten. Seine erste dramatische Sängerin, Signora Galetti, erkrankte, nachdem sie fünfmal gesungen, und wurde erst an den letzten zwei Abenden wieder dienstfähig. Die Erkrankung der neuen Solotänzerin Fräulein Nini hat, obwol von untergeordneter Wichtigkeit, doch den äußeren Glanz der Opern beeinträchtigt und dem ewigen *Pas de deux* der Fräulein Millerschek und Jacksch die Weihe der Nothwendigkeit aufgedrückt. Trotzdem glauben wir, daß auch ohne diese Naturereignisse die Saison keinen viel besseren Erfolg gehabt hätte.

Werfen wir einen raschen Blick auf das Personal, dann auf das Repertoire der abgelaufenen Stagione.

Vom vorigen Jahre war der größte Theil der Künstler beibehalten. Fräulein Artôt und Herr Everardi waren auch diesmal die Perlen der Gesellschaft und die Lieblinge des Publicums. Das Fach, in welchem sie glänzen, ist bekanntlich ein begrenztes, es enthält vorzüglich die Spiel- und Conversations-Oper, den Coloratur-Gesang, die leichtere Lyrik im Gegensatz zum Heroischen und Tragischen. Ihnen schloß sich abermals Graziani an, ein Sänger von bereits abblühender Stimme und geringer dramatischer Gestaltungskraft, dafür von trefflicher Schule und herzgewinnender Empfindung und Liebenswürdigkeit. Vielleicht vermißt das Publicum mitunter den jugendlichen Schmelz des Organs empfindlicher, ich gestehe meine Vorliebe für diesen Sänger unumwunden ein, dessen bloßes Auftreten mir mehr ästhetische Befriedigung gewährt, als Alles, was die beiden anderen Tenoristen Mongini und Guidotti zusammengenommen leisten. Ueber Mongini, dessen Naturgaben im verflossenen Jahr noch einigermaßen verblüffen konnten, scheint das Publicum heuer vollständig ins Klare gekommen zu sein. Der auffallende Galerienlärm täuschte kaum mehr Jemanden über die sehr geringe Sympathie, die Mongini bei dem gebildeteren Theil der Hörerschaft genießt. Fast haben mich die Leistungen dieses derben, gänzlich unmusikalischen Sängers, der ohne alles Schönheits-, ja mitunter ohne alles Tactgefühl und unter hartnäckigem Distoniren seine Rollen abarbeitet, noch unangenehmer berührt als im vorigen Jahr, wo Gehör und Stimme ihn doch nicht gar so treulos im Stiche ließen. Daß auf ein künstlerisches Fortschreiten Mongini's nicht mehr zu zählen sei, bewies uns sein kläglicher Fernando und sein Pharaonenprinz im Kunstreiter-

röckchen – beide photographisch getreue Wiederholungen aus dem vorigen Jahr.

Auch Guidotti mit seinem stereotypen Ausdrucke betrübter Unbeholfenheit und seinem eigenthümlich angeheiserten Organ dünkte uns diesmal noch unerquicklicher. Angelini's tüchtiger, aber starrer und trockener Baß hat, insbesondere in der Tiefe, eine unzweifelhafte Einbuße erlitten. Im „Mosè", seiner besten Rolle, erreichte Angelini nicht entfernt die Wirkung von ehemals. Noch mehr schien uns Signora Lotti verloren zu haben, deren Stimme in diesem Jahre durch häufiges Distoniren noch schneidiger klang. Für das Repertoire, d. h. für das materielle Weiterspielen, war diese immer eifrige und niemals kranke Sängerin eine wichtige Stütze; ob es aber Jemandem einen Genuß bereiten kann, große dramatische Partien, wie die Hauptrollen in *„Ernani"*, *„Rigoletto"*, *„Trovatore"*, in so abgeblaßt leidenschaftsloser, bedenklich uninteressanter Darstellung zu sehen, ist eine andere Frage, wenn überhaupt eine. Signora Volpini ist diesmal zweckmäßiger beschäftigt worden als im vorigen Jahre, nämlich nur in der *Opera buffa* und heiteren Episoden-Rollen. Während man sie im vorigen Jahre gegen Klippen führte, an denen ihr niedliches kleines Talent zerschellen mußte (Lucia, Sonnambula), ließ man sie jetzt weislich in ihrem Element. In dem ganzen Wesen der hübschen kleinen Spanierin liegt eine natürliche, fast kindliche Heiterkeit, die, harmonirend mit dem frischen Reif auf ihrer Stimme und der anspruchslosen naturalistischen Gewandtheit, überall freundlich anspricht.

Von den neuen Acquisitionen Herrn Salvi's hatte keine einzige einen mehr als mittelmäßigen Erfolg. Die werthvollste darunter war Signora Galetti, welche, durch mehrere Wochen der Bühne entzogen, nur in zwei Opern (*„La Favorita"* und *„La forza del destino"*) auftrat. Diese beiden Leistungen reichten hin, zu constatiren, daß Frau Galetti das Wiener Publicum kalt ließ, ohne geradezu zu mißfallen, und daß auch in anderen Rollen von Frau Galetti ein tiefer, nachhaltiger Eindruck, eine hinreißende Wirkung nicht zu erwarten stand. Faßt man so Vieles ins Auge, was für diese Sängerin spricht, so ist man zu glauben versucht, das Publicum habe sie ungerecht beurtheilt. Die Stimme der Galetti ist in der Mittellage von einer Schönheit des Timbres, von einer sammtartigen weichen Fülle, wie sie nicht häufig vorkommt. Ich gestehe, diese Töne oft mit einer wahren musikalischen Wollust geschlürft zu haben. Dazu kommt, daß sie ihre Stimme künstlerisch zu behandeln weiß, weder schreit noch tremolirt. Und trotz all' dieser Vorzüge vermag Frau Galetti das Publicum nicht hinzureißen, ja nicht einmal zu erwärmen oder lebhaft zu interessiren. Ihrer Stimme fehlt die siegreiche, ein-

schneidende Gewalt, ihrer Höhe die Kraft und Ausdauer – gerade die Eigenschaft, die einer ersten dramatischen Sängerin unentbehrlich und vollends von einer italienischen Sopranstimme überall verlangt wird. Ihr Vortrag ist immer verständig und angemessen, ohne jemals den Hörer im Schwung mit sich fortzureißen oder auch nur innig zu rühren. Käme ein geistvolles Spiel, ein poetisches Aeußere den schwachen Punkten ihres musikalischen Vortrags in rechter Weise zu Hilfe, so würde sich der Gesammteindruck doch noch zu einem günstigen gestalten. Aber diese unförmliche Gestalt, dies von pechschwarzen Augen wilderleuchtete starkknochige Gesicht kämpft gegen unsere poetischen Illusionen. Bewegung und Mimik sind anmuthlos, das Spiel besteht aus den bekannten conventionellen Aeußerlichkeiten. Als Frau Galetti in der „Favorite“ in einem rasenden Seidenkleide dahergesegelt kam, wie ein Panzerschiff, da dachte wol Jedermann an die „Favorite“ vom vorigen Jahr, an Karoline Barbôt. Die blasse, leidende Frau mit dem edlen, feingeschnittenen Profil und den leuchtenden braunen Augen – wie wußte sie trotz ihrer kranken Stimme und ihres schwächlichen Körpers Alles um sich her zu entzünden und fortzureißen! Bei ihr war das Spiel viel mehr, als ein bloßes Kleid des Gesangs, und das Kleid viel mehr, als ein „schöner Anzug“. Aus einem geistigen Centrum wirkte da Alles zusammen, und mochte die physische Kraft auch versagen, man fühlte sich immer im Bann einer bedeutenden künstlerischen Persönlichkeit.

Eine zweite neue Sängerin dieser Stagione war Fräulein Amalie Fabbrini, ein noch junges Mädchen mit starker, metallreicher, aber wenig ausgebildeter, zum Theil auch verbildeter Stimme. Fräulein Fabbrini hat sich ein förmliches Repertorium aller italienischen Manieren und Effectchen angelegt, darunter das rohe Herauspressen der tiefen Töne, das Tremoliren und dergleichen. Dadurch wird ihr schönes Material nicht anmuthender, im Gegentheil. Auch das Spiel der jungen Sängerin ist ungraziös und übertrieben. In kleinern Rollen ganz entsprechend, vermochte Fräulein Fabbrini doch größeren Aufgaben wie „Azucena“, „Maffio Orsini“ durchaus nicht zu genügen, und da man gerade diese Rollen in Wien sehr gut zu hören gewohnt ist, so war das Publicum nichts weniger als erbaut.

Ein unglücklicher Gedanke Herrn Salvi's war es ferner, den Bariton Bartolini (der im vorigen Jahre den Renato im „Maskenball“ unter Anderm ganz vortrefflich gesungen und gespielt) durch Herrn Cesare Boccolini zu ersetzen. Dieser Sänger hat sehr geringe Stimmmittel, überdies für heroische Charaktere kein günstiges Aeußere. Seine Tonbildung ist lobenswerth, der Vortrag anständig, dem Tremoliren und den affectirten Manieren italienischer Bassisten etwas weniger zugethan als Pandolfini.

Unter diesen Manieren die unleidlichste ist uns die durch Ronconi in Schwung gebrachte Anwendung des Staccato in Schlußfällen und Tonfiguren, wo jedes gesunde Ohr gebundene Noten erwartet. Häufig angebracht, macht es den Effect eines trockenen, zurückgehaltenen Hüstelns. Die Vorstellungen vom *„Ballo in maschera"* und *„Rigoletto"* haben durch Herrn Boccolini im Vergleich mit dem vorigen Jahre unleugbaren Schaden erlitten. Fleiß und Sorgfalt sind diesem Sänger gewiß nicht abzusprechen, aber was er macht, wird – unbedeutend. Das Publicum hat auch eigentlich gar keine Notiz von ihm genommen. Statt Herrn Cornago war Herr Rossi engagirt, das bleibt sich gleich. Ein merkwürdiges Engagement war das einer Sgra. Baralti, welche nichts weiter als die winzige Rolle der Königin im „Mosè" sang. „Wozu dies Engagement? Fräulein Dillner hätte die Partie wenigstens ebenso gut gesungen." So schrieben wir gerade heute vor einem Jahre, wo ein Fräulein Cash für dieselbe merkwürdige Rolle engagirt war. Die Acquisition der bedauerlichen Sgra. Baralti, welche blos eine Rolle sang, wurde aber noch übertroffen durch das Engagement des spanischen Tenoristen de Azula. Dieser sang nämlich gar nicht. Der würdige Hidalgo benahm sich nämlich bei der ersten Probe – er hatte den Ernani zu singen – so unmusikalisch, daß man ihn für unmöglich erklärte. Der Schlaukopf nahm vergnügt seine 1200fl. und errichtet damit vielleicht einen Barbierladen in Mexico. So waren denn alle neuen Engagements für diese Saison unglücklich, und von den wieder engagirten Sängern des vorigen Jahres hätten wir auch die gute Hälfte lieber nicht wieder gesehen.

Das Repertoir können wir mit wenig Worten abthun. Es wurden zwei neue Opern gegeben (Verdi's *„Forza del destino"* und Pedrotti's *„Tutti in maschera"*); beide fielen durch. Neu einstudirt waren Verdi's scheußliche *„Lombardi"*, die es nicht zur dritten Vorstellung brachten, und Rossini's *„Cenerentola"*, die leider erst ganz am Schlusse der Saison erschien. Vieles, was wir rücksichtlich des italienischen Repertoires auf dem Herzen haben, wollen wir uns lieber aufsparen, bis die – noch ungewisse – italienische Opernsaison für das nächste Frühjahr entschieden sein wird.

Neue Freie Presse, 27. 6. 1865

Musikalische Plauderei.

Ed. H. Wir hätten keine Musik im Sommer? Welche Täuschung! Allerdings keine Musik, über die man schreiben muß, keine „Afrikanerin" oder

„Isolde“, aber Musik, die man hören muß, mag man wollen oder nicht. Sie wuchert im Sommer wie ein giftiges Unkraut in Südamerika. O Leierkasten! Ihr privilegirten Peiniger des menschlichen Gehörs, ihr gesetzlich befugten Quäler aller Ruhebedürftigen und Kranken, Aller, die da studiren und geistig arbeiten – wie lange noch werdet ihr uns vom Morgen bis zur Nacht mißhandeln dürfen? Zehn Jahre sind es, seit wir, und Andere vor uns, das letztemal mit Spott und bitterem Ernst gegen diese einer Residenzstadt so unwürdige Stadtplage loszogen. Wir thaten es ziemlich hoffnungslos, denn, wie vorherzusehen, wehrten sich die Ritter jedes durch Alter „ehrwürdig“ gewordenen Scandals für ihre lieben Drehorgeln, und ereiferten sich unsere Humanitätsbolde gegen die Abstellung einer Ohrenqual, welche wenigstens 10 bis 12 Familien zugleich peinigt, aber 4 bis 5 Köchinnen amüsirt. Daß unsere lange zurückgedrängten Seufzer jetzt wieder Luft bekommen, daran ist niemand Anderer Schuld als der Statthalter von Böhmen. Dieser einsichtsvolle Menschenfreund („ein zweiter Daniel!“) soll nämlich beschlossen haben, die Zahl der orgelnden Gehörsmörder in Prag zu vermindern und mit Schonung der bestehenden „Rechte“ keine weiteren zu ertheilen. So soll dieses mittelalterliche Institut allmälig einfrieren. Böhmen, du Conservatorium von Europa, möge dein Beispiel fruchtbar sein! Das Land, welches unsere Musik und unsere Musikantenschaar seit jeher so reichlich vermehrte, würde sich um uns kaum weniger verdient machen, gäbe es diesmal das Signal zur V e r m i n d e r u n g unserer musikalischen Zwangsgenüsse.

Ich weiß nicht, ob die Quantität unserer Wiener Drehorgeln sich von Jahr zu Jahr vermehrt, ihre Qualität aber wird immer gefährlicher. Was waren jene ehemaligen kleinen Flötenwerke, jene tragbaren Vorrathskästchen alter Lanner'scher Walzer gegen die jetzigen mauererschütternden Drehkolosse, die auf vier Rädern in Begleitung eines Directors und mehrerer Regisseure ihren musikalischen Großhandel treiben! Die vormärzlichen Leierkästen verhielten sich zu den „vervollkommten“ von heute, wie Stubenfliegen zu giftigen Scorpionen. Ein erschütterndes Klaggeschrei dringt plötzlich wie ein Schwert in mein Ohr. Es ist der Sturm aus der Wilhelm-Tell-Ouverture, den ein sehr „vervollkommter“ Leierkasten mit riesigem „vollem Werk“ und sechs Trompeten im Leib vor meinem Fenster andreht. Ich eile, das Fenster zu schließen – zweimal täglich erscheint diese musikalische Guillotine mit ihrem Tell-Sturm, ihrer Don-Juan-Ouverture, ihrem Tannhäuser-Marsch! Ich kenne das wüste, alte Weib, das mit gleichgiltiger Bulldoggmiene fortorgelt, während der „Director“, rechts und links die Kappe ziehend, nach allen Fenstern hinauf begehrende Bück-

linge schneidet! Wenn, wie zu erwarten steht, die Vervollkommnung dieser Torturwerkzeuge so weit gediehen sein wird, daß sie uns das Mozart'sche Requiem und Beethoven's *C-moll*-Symphonie ins Haus bringen, dann wird jeder Mensch von einigem Gehör und Ehrgefühl auswandern müssen.

Will und kann man die Leierkästen nicht geradezu aufheben, so möge man sie wenigstens in der inneren Stadt verbieten oder außerordentlich beschränken. Hier bringt es die Enge der Straßen mit sich, daß man immer mehrere Drehorgeln, ein halb Dutzend Claviere und verschiedene Gesangsübungen zugleich hört. Es ist thatsächlich so weit gekommen, daß man in der innern Stadt den Frühling und Sommer bei festverschlossenen Fenstern zubringen muß. Leierkästen sollten im engeren Sinn des Wortes eine Landplage sein. Wie auf flachem Lande das Hausiren überhaupt einen Sinn hat, so auch das Hausiren mit Musik. Dorfbewohnern, die nur des Sonntags Musik hören, mag es willkommen sein, wenn eine verstimmte Pfeifenlade ihnen den seltenen Genuß einiger Opern- oder Walzermelodien ins Haus bringt. Da jubeln die Kinder, da tanzen die Mägde und ich weiß nichts Wichtiges, was dadurch gestört würde. Anders im Innern einer Residenzstadt. Hier quillt ohnehin von Früh bis in die späte Nacht Musik aus allen Thüren, allen Fenstern. Aus jeder Kneipe, jedem öffentlichen Garten ertönt Abends Gesang und Musik, treffliche Militärbanden durchziehen die Stadt, die häusliche Musik-Consumtion ist ins Ungeheuerliche angewachsen. Und nun privilegirt man noch eine Unzahl ohrenmörderischer Drehorgeln, die nach Belieben zu zweien und dreien sich in einer engen Straße aufpflanzen und Hunderte von ruhig arbeitenden Menschenkindern peinigen dürfen! Das Einzige, was gegen den allgemeinen Wunsch nach Abstellung dieser Calamität immer wieder eingewendet wird, ist: daß diese Musikhausirer ja Erwerbsteuer zahlen. Desto schlimmer. Bettler fertigt man mit einem Almosen ab, oder nimmt keine Notiz von ihnen, falls man nicht will. Wer kann aber von dem aufdringlichen Geheul der „vervollkommten" Leiermänner keine Notiz nehmen? Das sind bewaffnete Bettler. Würde man Leute gegen Erlag einer Erwerbsteuer etwa berechtigen, Jeden, der ihnen begegnet, zu kitzeln oder zu zwicken? Ich finde keinen erheblichen Unterschied zwischen diesem und dem wirklichen Privilegium der Leierzunft, einer ganzen Residenzbevölkerung das (ohnehin so lärmgequälte) Gehör vollends zermartern zu dürfen.

Schreiber dieser Zeilen wohnt in einer Straße der inneren Stadt, welche als eine „ruhige und angenehme" gerühmt wird. Wol wäre sie ruhig und angenehm, hätte nicht der Musikdämon sie zu einem seiner beliebtesten Stationsplätze erkoren. Von den Leierkästen will ich nicht mehr reden, die

sich hier regelmäßig ablösen, oder auch gleichzeitig auf geringe Distanz „werkeln“, der eine die Wilhelm-Tell-Ouverture mit Trompeten-Register, der andere den *„Trovatore“* mit fortwährendem „Tremolo“, auch einer neuen sauberen „Vervollkommnung“. Vor ihnen ist keine Rettung, s i e haben kein Gefühl.

Aber mit den nicht steuerpflichtigen, vornehmeren Werkelmännern im ersten und zweiten Stock meiner unglücklichen Gasse möchte ich noch ein bescheidenes freundnachbarliches Wort sprechen. Eigentlich sind es Werkelfräulein, musikalische Satanellas, ohne Zweifel jung und hübsch, überaus gebildet, aber von sehr weitem musikalischen Gewissen, liberalstem Gehör und stets verstimmtem Clavier. Während die Fräulein mir gegenüber den ganzen lieben Tag alle Offenbach'schen Operetten, Beethoven's *„Sonate pathétique“*, Strauß'sche Walzer, den *Bacio* und die Zampa-Ouverture nacheinander abthun, blutet über ihnen ein junges Opfer musikalischer Dressur unter langsamen Tonleitern und Uebungen. Rechts von mir begrüßt ein Fräulein mit (leider ausgiebiger) Sopranstimme den anbrechenden Morgen mit italienischen Arien aus „Lucia“ und „Lucrezia“. Es scheint ihr Appetit zum Frühstück zu machen, und Donizetti ist ja ohnedies schon todt. Einige Häuser weiter wird das Familiensouper regelmäßig durch vierhändiges Abschlachten von Ouverturen eingeleitet. Ist gerade Mondschein, so stöhnt auch eine Physharmonika ihren Weltschmerz in dies liebliche Ensemble. Das wäre nun Alles recht und gut – bei geschlossenen Fenstern. Aber warum kommt solchen gebildeten und kunstsinnigen Gemüthern niemals, gar niemals der Gedanke, es könnten diese außerordentlichen Musikproductionen andern Leuten in der Straße doch vielleicht nicht immer erwünscht sein? Liegt nicht in diesem unaufhörlichen Musiciren bei offenen Fenstern auch eine Art Barbarei, ähnlich jener der Drehorgelmänner? Musikalisches Faustrecht – im ersten Stock oder vor dem Hausthor. Ist die Nächstenliebe nicht stark genug, die Fenster zu schließen, so sollte es doch die Eitelkeit sein. Denn was soll man von der musikalischen Empfindung und Bildung eines Pianisten halten, der bei offenem Fenster im ersten Stock ein Adagio in *C-moll* spielt, während unten eine Drehorgel von 20 Pferdekraft ihn mit einem *H-moll*-Csardas übertönt und *vis-à-vis* aus gleichfalls weitgeöffnetem Fenster eine kräftige Sängerin ihr Verlangen nach einem *„Bacio“* in *Des-dur* proclamirt? Meine werthen Fräulein, bedenken sie doch!

Am verflossenen Samstag Abend – es war obendrein ein prachtvoller, warmer Abend – hörte ich ausnahmsweise keinen Ton in meiner Gasse. Das kam daher, weil ich mich zu Hietzing in der „Neuen Welt“ befand. Die Sommer-Liedertafel, welche der A k a d e m i s c h e G e s a n g v e r e i n all-

jährlich in dem schönen Garten der „Neuen Welt“ abhält, hat sich bereits guten Ruf gemacht und übt eine bedeutende Anziehungskraft auf das musikalische Wien. Es geht da immer hübsch und lustig zu, die jungen, frischen Stimmen jubeln noch einmal so fröhlich durch die würzige Abendluft, und sind sie ermüdet, so ergreift Fahrbach’s Militär-Capelle, in ihrer Weise nicht minder beredt, das Wort. Die Production von Samstag Abend, welche mehrere Novitäten, einige tiefgemüthliche kärntische Volkslieder, endlich Herrn Weinwurm’s preisgekrönten Chor „Germania“ brachte, bewies neuerdings, daß der Akademische Gesangverein unter seinen zahlreichen Wiener Rivalen sich die erste Stelle nach dem Männergesang-Verein errungen hat.

Unter den Novitäten waren zwei Compositionen von E. S. Engelsberg die hervorragendsten. Das „Ständchen“, ein kurzes achtzeiliges Gedicht von Julius Mosen, ist vom Componisten äußerst stimmungsvoll wiedergegeben: ein Tenorsolo (von Herrn Schultner zart vorgetragen) bewegt sich in schöner, warm empfundener Melodie über leisen, breitgezogenen Accorden des Männerchors. Dadurch ist mit Vermeidung der abgenützten „Brummstimmen“ ein ähnlicher Effect in edlerer Weise erzielt. Das „Ständchen“ gefiel sehr, obwol es für den Vortrag im Freien viel zu zart ist; wir hoffen es im nächsten Winter im Concertsaal zu hören. Viel umfangreicher und buntfärbiger war der zweite von Engelsberg gedichtete und componirte Chor „Roman-Capitel mit unpassenden Mottos“, eine Art gesungener Quadrille in sechs Sätzen. Die Antithesen der ironischen „Mottos“, die im Zusammenhang mit den „Roman-Capiteln“ selbst gesungen werden, sind witzig, allerdings auch etwas gewagt und ohne gedrucktes Programm kaum verständlich.*) Um so erfreulicher war der glänzende Erfolg der ebenso frisch erfundenen als effectvoll gearbeiteten Composition.

Das Publicum, das keinen der guten Witze und keine der allerliebsten Melodien sich entgehen ließ, verlangte die Wiederholung der „Roman-Capitel“, welche wie ihre Vorgänger, die „Ballscenen“, „Narren-Quadrille“ und „Doctor Heine“, bei den deutschen Gesangvereinen bald heimisch werden dürften.

Das „Jagdlied“ trägt folgendes Motto:

---

*) So setzt Engelsberg vor ein zärtliches Liebeslied das Motto: (frei nach Darvin):

„Diese Gans ist meine Schwester,
Dieses Schaf ein Vetter dein,
Und mit jenem Hirsch, mein Bester,
Dürftest du verschwägert sein.“

„Nichts Schön’res an sonnigen Tagen,
Als muthig den Adler zu jagen!
Mein letzter, ich glaub’,
War mit Eichenlaub
Ein rother der vierzehnten Classe.“

Lesarten *(WA Conc. II, 370–373 unter* **Musikalische Plauderei.***)*

2) *Ed. H.*] *(*Leierkästen. Musikalische Jungfrauen. Neues von Strauß Sohn.*)*
4) „Isolde“,] „Isolde,“
4) mag man] man mag
5) Sommer wie ein] Sommer, wie
10) letztemal] letzte Mal
10) gegen diese] gegen diese,
15) 10 bis 12] zehn bis zwölf
15) 4 bis 5] vier bis fünf
17) Schuld] Schuld,
26f.) Zwangsgenüsse. *Absatz* Ich] *ohne Absatz*
33) heute,] *ohne Komma*
34) Klaggeschrei] Klagegeschrei
45) ins] in’s
52) innern] inneren
58) ins] in’s
58) Mägde] Mägde,
63) ins] in’s
68) ist:] ist,
71) aufdringlichen Geheul] aufdringenden Gehen
79) Wol] Wohl
84) neuen] neuen,
86) Gefühl.] Gefühl!
86f.) Gefühl. *Absatz* Aber] *ohne Absatz*
89) bescheidenes] bescheidenes,
94) *pathétique*“,] *pathétique,*“
114) *H-moll*-Csardas] *H-moll* Csardas
114) weitgeöffnetem] weit geöffnetem
116) proclamirt?] proclamirt!
119) zu … Welt“] im „Volksgarten“

119–136) Die … Classe.“] *entfällt*

Neue Freie Presse, 12. 7. 1865

Französische Schriftsteller über Meyerbeer.

Ed. H. Unter den vielen Talenten, welche die Franzosen besitzen, erfreut eines sich einer ganz eminenten Ausbildung und Verwerthung: das Talent der Charlatanerie. Wir wollen das Wort nicht in dem plumpen und grellen Sinne nehmen, den man in Deutschland gewöhnlich damit verbindet. Der feine und vornehme „Charlatan“ braucht nicht in rothem Rock auf dem Dulcamara-Karren einherzufahren, einen trompetenden Mohren an der Seite und betrügerische Placate auf der Stange. Ein literarischer Charlatan ist, wer über einen Gegenstand schreibt, den er nicht versteht, wer uns bogenlang mit eifriger Miene vorschwatzt, ohne daß er uns etwas zu sagen hat, wer ganze Bücher aus einem Sümmchen von Ideen und Thatsachen macht, das zur Noth für ein Feuilleton ausreicht. Auch dazu gehört Talent, das ganz specifische Talent der Charlatanerie, wie es vor Allen die Franzosen besitzen. Sie haben als Schriftsteller die ihrer Nation eigenthümliche Gabe der „Causerie“, des leichten Geplauders, zur förmlichen Methode ausgebildet und allen, auch wissenschaftlichen Gegenständen angepaßt. Auf musikalischem Gebiet grassirt dieses französische Talent seit Jahren mit erschreckender Ungenirtheit. Proben davon haben wir unseren Lesern in der Anzeige von Scudo's „Chevalier Sarti“, Escudier's „Souvenirs“ u. a. geliefert. Das neueste Kind dieser Methode heißt „Meyerbeer und seine Zeit“ und stammt aus der Feder des Herrn Henri Blaze de Bury.*)

Seit längerer Zeit als wichtiges Ereigniß annoncirt, erfreut sich dieses Buch der ausgiebigsten Reclamen in französischen und deutschen Blättern. Es hat auch uns die größte Bewunderung abgenöthigt. Denn bewunderungswürdig finden wir, wie ein Autor, der außer einigen unerheblichen Anekdoten auch nicht ein neues oder treffendes Wort über Meyerbeer und seine Musik vorzubringen weiß, ein Buch von beinahe 400 Seiten über diesen Componisten zu Stande bringt. Diese paar Anekdoten, Aeußerungen und Charakterzüge, die der Verfasser recht lebhaft erzählt, sind bequem in einem Feuilleton unterzubringen.

---

*) *„Meyerbeer et son temps“ de* Henry Blaze de Bury. (*Paris, Michel Lévy,* 1865.)

Mr. Blaze de Bury ist der Sohn des bekannten Musikschriftstellers Castil-Blaze, der durch eine Reihe von Werken über französische Musik sich unleugbare Verdienste erworben hat. Er hatte die seltene Eigenschaft, musikalische Kenntnisse zu besitzen und nur dann ein Buch zu schreiben, wenn er uns irgend etwas zu sagen wußte. Sein Sohn Henri – als Gesandtschafts-Attaché decorirt und mit dem Prädicat de Bury geadelt – hat von seinem Vater keine dieser beiden Eigenschaften, sondern blos die musikalische Passion geerbt. Gründliche Kenntnisse in diesem Fach fehlen ihm durchaus; er schreibt und urtheilt mit der Zuversicht und Oberflächlichkeit eines Dilettanten, dessen ernsthafteste Beschäftigung mit der Musik in häufigem Besuch der Oper besteht. Ueber Herrn v. Blaze als Lyriker, Novellist, Theaterdichter, Literarhistoriker, Goethe-Uebersetzer u. s. w. – Herr v. Blaze versteht Alles und schreibt über Alles – maßen wir uns kein Urtheil an. Einen Umstand müssen wir jedoch hervorheben, der Herrn v. Blaze eine Art Uebergewicht über andere, mitunter viel geistreichere und unterrichtetere Collegen verleiht und dem französischen Publicum unfehlbar imponirt. Herr v. Blaze versteht nämlich Deutsch. Die deutsche Literatur und ein längerer Aufenthalt in Deutschland haben diesem Feuilletonisten ein sehr einträgliches Stoffgebiet eröffnet, das den meisten seiner Collegen verschlossen ist. Nichts Beneidenswertheres als ein halbwegs talentvoller Franzose, der Deutsch versteht! Bei der enormen Unkenntniß der Franzosen im Fache der deutschen Literatur, insbesondere der philosophischen und kunstgeschichtlichen, kann man ihnen noch immer mit einigem davon abgeschöpften Schaum imponiren und Einfälle oder Urtheile, die in Deutschland längst geistige Scheidemünze geworden sind, ihnen für neue, eigenthümliche Gedanken auftischen.

Diese Quelle kann nicht versiegen, wenn der französische Causeur sich auch nur an das Auffallendste und Zugänglichste der deutschen Literatur hält. Auf Schritt und Tritt begegnen wir bei Herrn v. Blaze den Namen Goethe, Hegel, Humboldt, Beethoven, Kaulbach etc. Hier prunkt eine Hegel'sche Rhapsodie über die „Idee", die allein das Kunstwerk hervorbringe und seine Bedeutung entscheide, dort eine Riehl'sche Reminiscenz von dem Zusammenhang der Musik mit der Politik, mit der Philosophie und was noch sonst Allem, bald klingt eine schwärmerische Metapher Heine's, bald ein Witzwort von Börne an – und dies Alles so funkelnagelneu und originell für die Leser des Herrn v. Blaze!

Das Buch beginnt mit einer Einleitung über den „Geist der Zeit", d. h. mit einigen ästhetisirenden Phrasen über Musik, Mozart, Beethoven, Michel-Angelo, Rafael, Franz I., Leonardo da Vinci u. s. w. In diese illustre

Gesellschaft fällt nun plötzlich Meyerbeer, von dessen Jugend und Studienzeit uns die allbekannten Dinge erzählt werden, hie und da von einem kleinen Feuerwerk des Gefühls oder der Geistreichheit unterbrochen. Der Aufenthalt bei Abbé Vogler wird geschildert und dabei Karl Maria Weber für einen Bruder des Theoretikers Gottfried Weber gehalten. Von einer strengeren chronologischen Anordnung, von logischem Zusammenhang des Stoffes ist bei Herrn v. Blaze kaum die Rede, Früheres oder Späteres wird fortwährend durcheinandergemischt und bei jedem lockenden Stichwort das Entlegenste herbeigeholt. So müssen wir bei Gelegenheit des „Robert" die Biographie (*„la légende"*) von Nourrit und der Malibran hören, das Stichwort „Berlin" zieht einen langen Excurs über Jenny Lind nach sich, welche nach Herrn v. Blaze als Gesangskünstlerin von Fräulein Lucca übertroffen wird! Und so ins Unabsehbare weiter.

Herrn v. Blaze's Urtheil über Meyerbeer ist einfach und consequent, es besteht in enthusiastischer Vergötterung. Wie kritiklos unser Meyerbeer-Priester selbst innerhalb dieses Tempelbaues vorgeht, beweist er, indem er den „Propheten" für Meyerbeer's bestes Werk erklärt! Daneben hat er natürlich auch für „Dinorah" und den „Nordstern" nur die ungemessenste Bewunderung, erklärt den „Schillermarsch" für ein unsterbliches Meisterwerk und setzt die Struensee-Ouverture an die Seite der Fresken von Cornelius im Camposanto zu Berlin. In seinem Urtheil über Meyerbeer ist Herr v. Blaze gänzlich unzurechnungsfähig, es ist als hörte man einen Theater-Enthusiasten gewöhnlichster Sorte reden.

Wir verzichten demnach auf jede weitere Bemerkung über den musikalisch kritischen Theil des Buches, wenn man eine Anhäufung verhimmelnder Superlative und Metaphern so nennen darf.

Einigermaßen versöhnt uns mit dieser kritischen Unmündigkeit des Verfassers seine warme, freundschaftliche Hingebung an die Person Meyerbeer's. Er spricht mit der größten Verehrung von Meyerbeer's Charakter und darf hierin auf die Zustimmung Aller zählen, die den Meister persönlich kannten. Manche Mittheilung des Verfassers aus seinem persönlichen Verkehr mit dem berühmten Componisten ist recht anziehend. Meyerbeer, höchst bescheiden bezüglich seiner eigenen Leistungen, ließ auch jedes andere Talent gelten, war voll warmer, werkthätiger Anerkennung, selbst solcher Componisten, die ihm stets feindselig gesinnt waren. Einer dieser heimlichen Neider und Gegner Meyerbeer's begegnet einmal Herrn v. Blaze auf dem Boulevard, hält ihn fest und äußert in den überschwenglichsten Phrasen seine Bewunderung für Meyerbeer's Genie. Herr v. Blaze erzählt bei Tische diese Äußerungen Meyerbeer wieder, der freu-

dig lauscht und ganz stolz darüber aussieht. „Ja, glauben Sie denn wirklich," frägt ihn Blaze erstaunt, „daß dies Alles auch aufrichtig gemeint sei?" „Gewiß nicht," erwidert Meyerbeer gutmüthig; „von all' diesem Lob glaubt unser Ehrenmann kein Wort, er wollte nur, daß Sie mir es wiedersagen, und diese gute Absicht ist es, wofür ich ihm dankbar bin."

Ein einziger Name hatte das Privilegium, Meyerbeer zu reizen: der Name Richard Wagner's. Er konnte ihn nicht aussprechen hören, ohne für einen Augenblick eine unangenehme Erregung zu empfinden, etwas wie eine Dissonanz. Wir können diese von Blaze treffend ausgedrückte Wahrnehmung aus eigener Erfahrung bestätigen; Meyerbeer pflegte dann das Gespräch sofort abzulenken, da sein vornehmes, zartfühlendes Wesen sich dagegen sträubte, Nachtheiliges über den Mann zu äußern, dessen künstlerische Richtung ihm in der Seele verhaßt war, und der überdies in so heftiger Weise gegen Meyerbeer geschrieben hatte.

Meyerbeer war unermüdlich im Arbeiten, Nachdenken, Lesen. Mehrere Dichtungen ergriffen ihn so mächtig bei der Lectüre, daß er gleich an eine musikalische Bearbeitung derselben dachte. Freilich ist im Strudel seiner übrigen Arbeiten manches dieser Projecte zu Wasser geworden. So wollte er die Sage von Hero und Leander nach Art eines Zwischenspiels für zwei Personen componiren; er dachte dabei an die Grisi und Mario. Längere Zeit trug sich Meyerbeer mit dem Gedanken einer Composition des „Zauberlehrlings" von Goethe. Blaze sollte mit einigen Aenderungen der Fabel das Gedicht als einactige Oper behandeln. Eine noch wunderlichere Idee dünkt uns die Composition von Molière's „Tartüffe", welche Meyerbeer beabsichtigte; die Zeichnung der Charaktere reizte ihn. Meyerbeer's Freunde sprachen ihm oft von Goethe's „Faust" als Opernstoff. Gewissermaßen war er authentisch dazu berechtigt, da Goethe bekanntlich geäußert hatte, die vollkommenste musikalische Behandlung seines „Faust" würde Mozart geliefert haben; da dieser todt sei, wäre auf Meyerbeer das meiste Vertrauen zu setzen.*)

So mächtig sich Meyerbeer von diesem Ausspruch und vom Stoffe selbst zum „Faust" hingedrängt fühlte, so hielt ihn doch stets eine heilige Scheu zurück. Die großen Meisterwerke, dachte er mit Recht, sollen unverändert

---

*) Herr v. Blaze findet noch einen dritten Componisten in gleichem Maße wie Mozart und Meyerbeer zur Composition des „Faust" berufen, und dies ist – Rossini! Rossini hätte, nach Blaze's Meinung, das Goethe'sche Gedicht von der meist vernachlässigten Seite, nämlich vom Geiste aus (*par l'esprit*) gefaßt, und vor Allem aus dem Mephisto (!) eine, selbst von Mozart und Meyerbeer unerreichbare Schöpfung gemacht! Wir trauten unsern Augen kaum, als wir die Stelle (*p.* 261) zum zweiten- und drittenmal lasen.

so bleiben, wie sie geschaffen wurden. Dazu kam noch, daß er Spohr, den er hochschätzte, und später Gounod, dem er sehr befreundet war, nicht als Rival entgegentreten wollte. Dennoch bewog Herr Blaze Meyerbeer dazu, einzelne Scenen aus Goethe's „Faust" in kleinerem Rahmen als dem einer Oper zu componiren. Der Hergang, dessen Erzählung bei Blaze einen großen Raum einnimmt, war folgender: Herr v. Blaze hatte ein Schauspiel, „Goethe's Jugend", geschrieben, dessen Aufführung am Odeon-Theater in Paris vorbereitet wurde. Meyerbeer wollte eine Zwischenact-Musik und „Mignon's Lied" dafür componiren. Dichter und Theater-Director kamen aber auf den Gedanken, ob nicht Meyerbeer noch mehr für das Werk zu interessiren und zu einer größeren selbstständigern Illustration zu bewegen wäre. Herr v. Blaze dichtete ein zwischen den vierten und fünften Act einzuschiebendes musikalisches Intermezzo, eine Art überirdischer Phantasmagorie, in welcher Goethe's poetische Gestalten, „Mignon", „Gretchen", „Erlkönig" u. s. w. geisterhaft erscheinen. Mehrere Scenen aus „Faust", unter andern „Gretchen im Dom", sind eingefügt. Meyerbeer, der die Composition dieses Intermezzo mit großer Liebe erfaßt haben soll, beendigte sie im Jahre 1860, wo er in Ems dem Dichter die vollständige Partitur zeigte. Aeußere Hindernisse verzögerten bis heute die Aufführung der *„Jeunesse de Goethe"* am Odeon-Theater. Ein interessantes Werk des Meisters soll also der musikalischen Welt noch bekannt werden.

Ein anderer Plan Meyerbeer's, der aber nicht zur Ausführung kam, war die Vollendung einer von C. M. Weber begonnenen komischen Oper. Der erste Act, von Weber vollständig componirt, soll von dessen Witwe an Meyerbeer mit der Bitte gesendet worden sein, den zweiten Act hinzuzucomponiren. Die inneren Schwierigkeiten, sowie die äußeren Inconvenienzen einer solchen Mit- und Nacharbeiterschaft trugen jedoch über Meyerbeer's guten Willen den Sieg davon.*)

Auch an eine Oper „Karl V." dachte Meyerbeer. Er malte sich in Gedanken den pompösen fünften Act aus, wie der Kaiser, dessen Scheinbegräbniß

*) Die Angabe des Herrn v. Blaze rücksichtlich der Weber'schen Oper ist nicht ganz richtig. Es kann nur die von Th. Hell gedichtete komische Oper: „Die drei Pintos" gemeint sein, deren Composition Weber vom Jahre 1820 bis an sein Lebensende beschäftigte. In Weber's Kopf war die Oper beinahe fertig, aber die von ihm hinterlassenen Skizzen waren so fragmentarisch, daß sowol Meyerbeer als Marschner, welche doch Beide das Meiste aus der Oper von Weber selbst hatten vortragen hören, es für unmöglich erklärten, das Werk Weber's, oder vielmehr die skizzirten Theile, herzustellen und aufzuschreiben. Von einem Meyerbeer überreichten „fertigen ersten Act" konnte also unmöglich die Rede sein. (Vergl. Weber's Biographie von Max M. v. Weber, II. *p.* 242, 459.)

man feiert, einem Gespenste gleich sich vor der entsetzten Versammlung aufrichtet. Auch eine „Orestie“ soll Meyerbeer nicht blos projectirt, sondern wirklich componirt haben – der Verfasser vergißt in seiner liebenswürdigen Zerstreutheit, uns irgend etwas Näheres darüber zu sagen. Meyerbeer’s letzter Plan war, eine leichte komische Oper eigens für Adelina Patti zu schreiben, von der er nie ohne den größten Enthusiasmus sprechen konnte. Schon in dem projectirten „Zauberlehrling“ war die weibliche Hauptrolle *„à cette jolie petite merveille“*, nämlich der Patti zugedacht.

Den Schluß des Buches bildet eine ausführliche Geschichte und Kritik der „Afrikanerin“. Herr v. Blaze sieht in letzterer Oper die „Hugenotten“ noch übertroffen und windet sich förmlich in Anbetung.

Es freut uns, diese Zeilen mit der Anerkennung einer andern französischen Meyerbeer-Abhandlung schließen zu können, die uns soeben zu Handen kommt. Sie ist von Joseph d’Ortigues und findet sich im zweiten Heft der in Paris erscheinenden Zeitschrift Le Correspondant unter dem Titel: *„La vérité sur Meyerbeer à propos de l’Africaine.“* Der Titel ist etwas auffallend, der Aufsatz selbst aber gehört zu dem Gründlichsten, Unbefangensten und Besonnensten, was wir bisher von einem französischen Autor über Meyerbeer gelesen. So wird die Ehre der französischen Musikkritik, die – rücksichtlich Meyerbeer’s von jeher unzurechnungsfähig – durch das Buch des Herrn v. Blaze eine neueste Schlappe erlitten hat, wenigstens einigermaßen von einem Autor wieder gerettet, der etwas von der Sache versteht, über die er schreibt, und der ein Urtheil versucht, wo seine Collegen sich mit der Plauderei begnügen.

Lesarten *(WA MO 1, 138–139 unter* **Meyerbeer.***)*

1–84) **Französische** … weiter.] *entfällt*

85–89) Herrn … auch] So ist *Henry Blaze de Bury* (*„Meyerbeer et son temps“*, 1865) gänzlich unzurechnungsfähig in seiner Vergötterung Meyerbeer’s. Der Verfasser nennt den Propheten Meyerbeer’s beste Oper, hat auch

89) „Dinorah“ … „Nordstern“] Dinorah und den Nordstern

90) „Schillermarsch“] Schillermarsch

92) Cornelius … Berlin.] Cornelius zum *Campo Santo*!

92–212) In … begnügen.] *entfällt*

Neue Freie Presse, 4. 8. 1865

Musik.

(Das Festconcert der Universität. Volksconcerte und Gartenmusiken. Novitäten-Abende.)

Ed. H. Der Universität verdanken wir das seltene Erlebniß, mitten in der „todten Saison" einem der glänzendsten Abendconcerte im großen Redoutensaale beigewohnt zu haben. Wir meinen das Festconcert, das am zweiten Tage unserer Universitäts-Jubelfeier den zahlreichen fremden Gästen gegeben wurde. Es fand bei splendider Beleuchtung des Saales vor einem Parterre von Gelehrten statt, zu deren Häupten sich auf der Galerie eine schmale, aber liebliche Guirlande von geschmückten Damen hinzog. Es war ein glücklicher und vollberechtigter Gedanke, welcher gerade die Universität Wiens, der Musikstadt katexochen, bestimmte, ihre Jubelfeier auch musikalisch zu begehen. Die Wiener Universität, welche schon im fünfzehnten Jahrhunderte Lehrkanzeln der Musik besaß, ist auch der Tonkunst stets eine *alma mater* gewesen. Wäre das Festconcert in der Aula gewesen (die sich dem Redoutensaal allerdings nicht vergleichen darf), der *genius loci* selbst hätte von glänzenden musikalischen Erinnerungen geflüstert, welche sich an die Räume dieser Hochschule knüpfen. Im großen Universitätssaal war es, wo zu Anfang dieses Jahrhunderts Wien seine besten Concerte abhielt, wo das „große Liebhaber-Concert unter dem Schutz des Fürsten Trauttmansdorff" seine Akademien gab, wo Haydn bei jener denkwürdigen Aufführung seiner „Schöpfung" am 27. März 1808 zum letztenmale öffentlich erschien und von den jauchzenden Huldigungen der Menge bis zum lauten Weinen erschüttert wurde.

In der Zusammenstellung des Programms vom 2. August hatte das Comité die Würde des festlichen Anlasses sich streng vor Augen gehalten. Es ist nur zu loben, daß man im Concerte selbst keine directen Anspielungen auf das Universitätsfest versuchte, sondern die Interessen der Wissenschaft und der Tonkunst getrennt auseinanderhielt, jene den beredten Worten Hyrtl's und Hasner's, diese den Tönen Mozart's und Beethoven's unvermischt überlassend. Eine festrednerische Musik, wie sie im Jahre 1809 in Leipzig zum Jubiläum der dortigen Universität stattfand, müßte wol heutzutage eine unbezwingliche Heiterkeit erregen. Die Leipziger hatten nämlich damals der „Schöpfung" von Haydn einen auf die Universitätsfeier bezüglichen Text angepaßt und ließen z. B. zum „Sonnenaufgang" die Worte singen: Im vollen Glanze ging der sonnenstrahlende

Leibnitz auf! Der aufgehende Mond wurde mit Gellert verglichen u. s. f.*)

Nur insofern athmete in unserm Concertprogramm eine gewisse Tendenz, als man den Meistern der großen Wiener Musikepoche mit Recht den weitaus größten Raum gewährte und nur Weber und Mendelssohn mit je einer Composition ihnen beigesellte. Haydn war mit einer, Mozart und Beethoven jeder mit zwei, Schubert mit fünf Nummern vertreten. Und Gluck? Wir haben den Namen des Meisters schwer vermißt, auf welchen Wien zum mindesten das gleiche Anrecht wie auf Beethoven besitzt. Unser ist zwar seine Wiege nicht, aber seine Bildung, seine Thätigkeit, sein Leben, sein Grab. Hätte man Herrn Gunz, den das Auditorium offenbar noch einmal zu hören wünschte, mit der schönen Arie des „Pylades" betraut, so war die Lücke leicht und glücklich ausgefüllt. Wir hätten sehr gerne den Chor „O Isis und Osiris" aus der „Zauberflöte" dafür geopfert, der in der Oper trefflich an seiner Stelle, im Concert aber sehr überflüssig ist. Auch Haydn hätte man leicht durch ein bedeutenderes und reizvolleres Stück vertreten können, als durch die Tenor-Arie „Mit Würd' und Hoheit angethan", so schön Herr Gunz sie auch vortrug. Das Duett zwischen Lucas und Hannchen aus den „Jahreszeiten" (um bei kleinen Formen zu bleiben) hätte, von Herrn Gunz und Frau Dustmann gesungen, ungleich belebender gewirkt. – Die übrigen Nummern waren trefflich gewählt. Die Ouverture zum „Freischütz" (von Herbeck im Allegro etwas langsamer genommen, als wir gewöhnt sind) eröffnete die musikalische Bilderreihe mit ihrem zauberhaften Farbenschmelz. Herr Jos. Hellmesberger und sein talentvoller Schüler Herr Krancevic folgten mit der virtuosen Durchführung des ersten Satzes aus Mozart's Doppelconcert (Violine und Viola). Seinen Gipfelpunkt erreichte der Abend mit Beethoven's *C-moll*-Symphonie, die wir nie zuvor so vortrefflich gehört haben. In zweifacher Hinsicht war schon diese Wahl eine besonders verständnißvolle. Einmal stimmt die *C-moll*-Symphonie mit dem überwältigenden Triumph ihres Schlußsatzes in eminenter Weise zu der Idee einer großen, geistigen Festfeier, sodann gewährt sie, wie keine zweite, ein ungemeines Steigern ihrer Wirkung durch die Verstärkung der Besetzung. Das Orchester im Redoutensaal zählte 26 erste, 20 zweite Violinen, 14 Bratschen, 12 Violoncells, 11 Contrabässe, 4 Hörner, 4 Flöten, 4 Oboen, u. s. w. – im Ganzen 112 Spieler. Die Wirkung dieses großen und vortrefflichen Orchesters unter Herbeck's feuriger Anführung war im Finale der

*) Der österreichische Componist Gänsbacher, damals gerade in Leipzig anwesend, erzählt den Vorfall in seiner selbstbiographischen Skizze.

Beethoven'schen Symphonie wahrhaft hinreißend. Als das Stück mit dem blendenden Glanz seiner *C-dur*-Dreiklänge stürmisch zum Schlusse flog, erhob sich im Saal ein analoger Sturm von Beifall, der kein Ende finden wollte, nachdem Herbeck schon wiederholt dankend vorgetreten war.

Inzwischen hatte die Hitze im Saale eine geradezu unerträgliche Höhe erreicht, und die Empfänglichkeit der Hörer, denen man das Gute zu massenhaft geboten hatte, begann rasch zu sinken. Noch hielt die Aussicht auf drei von Frau Dustmann vorzutragende Schubert'sche Lieder Jedermann auf seinen Sitz gebannt. Frau Dustmann feierte mit dem warmen innigen Vortrag dieser reizenden Tondichtungen einen wahren Triumph, das Auditorium ruhte nicht, bis sie wenigstens die letzte Strophe des „Haidenrösleins" wiederholt hatte. Nun aber begann der Saal sich immer mehr zu lichten. Alle Bewunderung für Mendelssohn's Notturno (aus dem „Sommernachtstraum"), für Schubert's Männerchöre („Widerspruch", „Die Entfernte"), endlich für Beethoven's Egmont-Ouverture vermochte nicht länger die gänzlich erschöpfte Physis der Versammlung aufrechtzuerhalten, und so fand die Schlußnummer – um halb elf Uhr – nur wenige Getreue mehr auf ihren Plätzen. Wir erwähnen diese Thatsache, welche weder den Hörern noch den Spielern irgendwie zum Nachtheil gedeutet werden kann, nur um für künftige Fälle vor überreichen Programmen gewarnt zu haben.

Das Concert selbst hat der Stadt, dem Festcomité und den mitwirkenden Künstlern zur höchsten Ehre gereicht. Es war im besten Sinne ein „Musikfest", das den fremden Gästen die allervortheilhaftesten Begriffe von unseren Leistungen, ja – unserer bescheidenen Ansicht nach – die Ueberzeugung mit auf den Weg gab, daß keine zweite Stadt eine gleich große und disciplinirte Instrumentalmacht ins Treffen zu stellen vermag.

Was sonst an Musik-Productionen im Laufe der letzten Woche vorgekommen ist, gehört durchaus in die Kategorie der „Gartenconcerte". Die Verbindung von Musik-Aufführungen mit Naturgenuß, Conversation, geselliger, ja selbst culinarischer Unterhaltung gibt ersteren stets einen accessorischen Charakter. Die Musik erscheint da nicht sowol als Hauptsache und Selbstzweck, denn als angenehme Beigabe. Indeß kann Wien auch in dieser Gattung von Concerten sich großer Fortschritte und manches ganz ausgezeichneten Besitzes rühmen. Im Instrumentalfach steht das Strauß'sche Orchester, im Gesang die „Sommer-Liedertafeln" des Männergesang-Vereins obenan. In jüngster Zeit wurden zwei Versuche gemacht, dem heitern, aus Laub und Blumen gewundenen Rahmen der Gartenconcerte einen classischen Inhalt einzufügen.

Herr Herbeck hat in diesem Sinne ein großes „Volksconcert" (Orchester und Chöre) im Prater gegeben, dem ein zweites folgen soll. Diese Unternehmung, für deren vortreffliche Durchführung der Name des Dirigenten und die Tüchtigkeit der von ihm geleiteten Kräfte bürgt, ist nur durch die weite Entfernung des Praters und durch den Uebelstand beeinträchtigt, daß classische Orchestermusik auf freiem Wiesenplatz niemals die gewünschte künstlerische Wirkung macht. Mozart'sche Symphonien, Beethoven'sche Adagios verhallen, verflattern in der freien Luft und der nicht zu hindernden Unruhe einer großen Menschenmenge. In diesen zwei Punkten steht ein allerneuestes Unternehmen im Vortheil, das sich in künstlerischer Beziehung mit den Herbeck'schen Concerten allerdings nicht messen kann: Die Symphonie-Concerte des Herrn Carlberg. Diese Orchester-Productionen (deren unnöthigen und affectirten Fremdnamen *„Concerts populaires classiques"* wir baldigst beseitigt wünschen) werden nicht unmittelbar im Freien, sondern in dem gedeckten Salon der „Gartenbau-Gesellschaft", also nahe dem Mittelpunkt der Stadt, allabendlich gegeben. Herr Carlberg, ein strebsamer junger Mann, der in Berlin ähnliche Concerte bereits mit Erfolg geleitet hat, fand am ersten Abend die freundlichste Aufmunterung. Wir kommen auf diese Unternehmung gelegentlich noch zurück und wünschen vorderhand, daß sie sich consolidire.

Es wird uns Niemand zumuthen, die Chronik aller Liedertafeln und Gesangsfeste zu führen, welche von den allzuzahlreichen Gesangvereinen Wiens im Laufe des Sommers veranstaltet wurden. Nur einer solchen Production wollen wir ihres Programmes wegen erwähnen. Die Wiener Liedgenossen, ein von den Herren Princeps und Kumenecker eifrig geleiteter Verein, gab im Volksgarten ein Concert, worin sämmtliche beim Linzer Sängerfest preisgekrönten Männerchöre zur Aufführung kamen. Die Absicht, diese Compositionen aus ihrem engeren vaterländischen Kreise herauszuheben und zur Kenntniß des Wiener Publicums zu bringen, verdient aufrichtiges Lob. Die Qualität der Ausführung deckte allerdings die gute Absicht nicht vollständig. Weder sind die „Liedgenossen" zahlreich genug, um in großem freien Raum durchzudringen, noch haben sie jetzt schon die für ein öffentliches Auftreten wünschenswerthe Kunstbildung erreicht. Die Linzer Preischöre sind aber in der That keine leichten Aufgaben. Ob lohnende? Auch das möchten wir nur von sehr wenigen glauben. Die Literatur des Männergesangs dürfte wenig bleibenden Gewinn von dieser Preisvertheilung haben. Die besten mögen Weinwurm's „Germania" und Bruckner's „Germanenzug" sein. Weinwurm's Chor, durch wiederholte Aufführungen hier bekannt, ist ein gutes Effectstück für jeden

mit frischen Stimmen gesegneten Verein. Die musikalische Wirkung kann uns aber nicht täuschen über die – nach unserer Ansicht – sehr bedenkliche Textauffassung. Kühne's Gedicht spricht ein patriotisches Gefühl in launigscherzender Form, mit einer gewissen gutmüthigen Ironie aus, Weinwurm's Musik dazu ist aber durch und durch pathetisch, mit tragischem Ernst beginnend und jede Strophe im höchsten theatralischen Pathos schließend. – Richtiger in der Auffassung, aber schwieriger und weniger dankbar ist Bruckner's „Germanenzug". Diese Composition hat Kraft und Energie und thut sich überdies durch geschickte, mitunter kühne Behandlung der Modulation hervor. Unglücklicherweise ist der Componist an ein Gedicht gerathen, das trotz seiner formellen Vorzüge einen tieferen, allgemeineren Eindruck fast unmöglich macht. Der Männergesang richtet sich vorzugsweise an ein größeres Publicum, dem der nordische Götter- und Heldenmythus fremd oder doch höchst gleichgiltig ist, und das es übel vermerkt, wenn ihm in jeder Zeile eines langen Chors „Braga", „Solgofnir", „Odin", „Balmung" und „Freya" an den Kopf geworfen werden. Wen begeistern noch diese Dinge?

Wir wünschen Herrn Bruckner, den wir als sehr gründlichen Musiker und als einen der ausgezeichnetsten Orgelspieler schätzen, bald auf einem lohnenderen Felde wieder zu begegnen.

An musikalischen Novitäten dürfte in nächster Zeit kein Mangel sein, weit eher fürchten wir eine gefährliche Ueberschwemmung. Es liegt uns nämlich die in 21 Paragraphe getheilte Anzeige einer neuen Unternehmung vor, welche im nächsten November unter dem Titel: „Wiener musikalische Novitäten-Abende" hier ins Leben treten soll. Herr Ziehrer, Dirigent von Tanzmusiken und Autor einiger Walzer, ladet als „Gründer und artistischer Director" dieser Novitäten-Abende zu neunzehn Productionen ein, in welchen blos Novitäten von Wiener oder in Wien domicilirenden Componisten zur Aufführung kommen werden. Herr Ziehrer und Herr „Professor" Emerich Hasel wechseln im Dirigiren ab. Diese neunzehn Novitäten-Abende werden, wie die Annonce wörtlich verkündigt, „in der wie bei den Künstlergesellschaften Hesperus, Hilaria, Immergrün und dergleichen üblichen geselligen Weise stattfinden", d. h. es wird während des Musicirens geschwätzt, promenirt, das Essen herumgetragen, mit Messern und Gabeln gewüthet und an die Biergläser geklopft werden. Auf diese Art soll den Wiener Componisten „das Glück und die Freude" zu Theil werden, ihre Symphonien, Quartette, „Phantasiemärsche", (!) sogar größere Bruchstücke aus Opern dem Wiener Publicum zum erstenmal

vorzuführen. Wir sind äußerst begierig auf die Eile, mit welcher unsere namhafteren Componisten, wie Brahms, Nottebohm, Dessauer, R. Volkmann, Herbeck etc. ihre Werke zu dem Herrn „artistischen Director“ Ziehrer und dem Herrn „Professor“ Hasel tragen werden. Sollten diese Männer das etwa nicht nöthig finden, so kann man sich ungefähr vorstellen, mit welcher Sorte Compositionen diese neunzehn Abende werden angefüllt werden. „In der wie bei den Künstlergesellschaften Hilaria, Hesperus, Immergrün u. dgl. üblichen geselligen Weise“ werden diese Concerte in Novitäten-Herrenabende und Novitäten-Damenabende äußerst sinnig abgetheilt. Das Abonnement beträgt zehn Gulden (also mehr als für einen Cyclus der Gesellschafts-Concerte, Quartett-Soiréen und Philharmonischen Concerte). Trotzdem erklären die Unternehmer eine zu geringe Theilnahme des Publicums für einen „noch weniger glaublichen Fall“. Nachdem jeder Theilnehmer „für den geringen Betrag von zehn Gulden weit über ein halbes Hundert neuer Compositionen von Wiener Componisten (!) kennen lernt“, erachten die Unternehmer „jede weitere Aufforderung zu lebhafter Betheiligung für überflüssig“. Der letzte Paragraph (21) lautet sehr charakteristisch: „Es wird ersucht, dieses Programm sorgfältig aufzubewahren.“ Ob dasselbe wie die Theaterzettel herumziehender Comödianten nach der Vorstellung auch wieder abgeholt wird, ist leider nicht gesagt.

Neue Freie Presse, 30. 8. 1865

Die Tonkünstler-Societät.

(Ein Blatt aus der älteren Musikgeschichte Wiens.)

Wenn man den Hof des „Schönbrunnerhauses“ unter den Tuchlauben durchschreitet und auf der Wendeltreppe so lange hinansteigt, bis man zehnmal den Athem verliert, erreicht man, ich weiß nicht wie viel Fuß über der Meeresfläche, eine Thür, welche die Aufschrift: „Archiv und Kanzlei des Haydn“ trägt. Hier befinden sich in einem freundlichen netten Zimmer die Actenstücke, Geschäftsprotokolle, Verrechnungsbücher und Concertzettel der alten, im Jahre 1862 unter dem Namen „Haydn“ reorganisirten „Tonkünstler-Societät“. Durch die dankenswerthe Sorgfalt des Archivars Herrn Lebitschnig befinden sich diese stattlichen Papierstöße in einer Ordnung, welche wir mancher berühmteren und besser dotirten Bibliothek wünschen würden. Wen ein ernstes historisches Interesse leitet, der wird

einige in diesem Archiv zugebrachte Vormittage nicht bereuen. Finden wir doch in der Geschichte des Wiener Concertwesens erst seit der Gründung der „Tonkünstler-Societät“ festen Boden. Diese Gründung fällt bekanntlich in das Jahr 1771 und ist das Werk des wackeren Hofcapellmeisters Florian Gaßmann, welcher damit für die Unterstützung der Witwen und Waisen von Wiener Musikern dauernde Vorsorge treffen wollte. Außer den jährlichen Einzahlungen der Mitglieder bildete bekanntlich der Ertrag von vier jährlichen Akademien – zwei im Advent, zwei zur Fastenzeit – allmälig das Kapital dieses Pensionsvereins. Als erstes regelmäßiges und stabiles Concert-Institut in Wien hat dieser Verein im vorigen Jahrhundert und bis in das zweite Decennium des gegenwärtigen eine musikalische Rolle gespielt, von deren Ansehen und Bedeutung wir jüngeren Besucher der Burgtheater-Akademien uns schwer eine Vorstellung machen können.*)

Es kann ebensowenig meine Absicht sein, hier die Geschichte der Tonkünstler-Societät zu skizziren, als überhaupt in einem Feuilleton das Ergebniß historischer Forschungen ausführlich und zusammenhängend mitzutheilen. Dies soll an geeigneterem Ort und in anderer Form versucht werden. Einzelne Wahrnehmungen und Thatsachen jedoch scheinen mir interessant genug, um auch einen größeren musikfreundlichen Leserkreis anzuziehen, umsomehr, als sie auf actenmäßiger Grundlage hier zum erstenmale mitgeheteilt werden.

Die „Tonkünstler-Societät“ ist diejenige Gestaltung in unserem öffentlichen Musikleben, von welcher noch einige Fäden zum Mittelalter zurückführen. Fürs erste durch ihre directe Unterordnung und Verbindung mit dem uralten Spiel- und Musikgrafenamt – der Protector und erste

*) Die Akademien der Tonkünstler-Societät fanden ursprünglich (von 1772 bis 1783) im Kärntnerthor-Theater statt. Ihre Uebertragung in das musikalisch weit ungünstigere Burgtheater geschah auf Wunsch der Societät. „Nachdem sich,“ so heißt es in deren Sitzungsprotokoll vom 15. Februar 1783, „bei dem Kärntnerthor-Theater so verschiedene unausweichliche Unbequemlichkeiten, als Rauch, Kälte, übler Geruch, für das Publicum äußern und zu befürchten ist, daß der Concours dahin immer mehr abnehme, so wäre bei Sr. Majestät die Erlaubniß, die Societäts-Musiken im National-Theater in Hinkunft allezeit abhalten zu können, bittlich anzusuchen.“
Salieri wurde mit Ueberreichung der Bittschrift beauftragt, welche den gewünschten Erfolg hatte und leider noch immer (1865) geltend macht. Wir benützen diesen Anlaß, die Direction des „Haydn“ abermals auf die dringende Nothwendigkeit aufmerksam zu machen, das Burgtheater mit einem passenderen Local zu vertauschen. Die oberste Hoftheater-Direction dürfte gegen die Rückkehr der Societäts-Concerte in das Kärntnerthor-Theater jetzt gewiß eben so wenig einzuwenden finden, als im Jahre 1783 gegen die Einräumung des Burgtheaters.

Präses der Tonkünstler-Societät war stets der jeweilige Hofmusikgraf – sodann durch einen gewissen Zusammenhang mit der mittelalterlichen Institution der „geistlichen Bruderschaften“.

Unter den vielen frommen Verbindungen, welche als „Bruderschaften“ und „Erzbruderschaften“ auch die Andacht zunftmäßig betrieben, befanden sich in Wien zwei musikalische: „Die Bruderschaft der Musiker unter dem Schutz des heiligen Niclas“ in der St. Michaels-Pfarrkirche und die „Bruderschaft der Tonkünstler unter dem Schutz der heiligen Cäcilia“ bei St. Stephan. Die erstgenannte repräsentirt geradezu die musikalische Zunft, das mittelalterliche „Privilegium“. Die Musikanten von Wien hatten sie im Jahre 1288 errichtet; um in Noth und Drängniß auch einen weltlichen Schutzherrn zu haben, wählten sie 1354 den Ritter v. Eberstorff, obersten Erbkämmerer von Niederösterreich, zu ihrem Vogt, welcher in dieser Eigenschaft das „Oberste Spielgrafenamt über die Musikanten“ errichtet hat. Alle Musiker des Erzherzogthums, welche ihre Kunst für Geld betrieben, mußten sich in die Zeche und Bruderschaft des heiligen Niclas einkaufen und einschreiben lassen und standen unter dem Spielgrafenamt zu Wien.

Die „Cäcilien-Bruderschaft“ der Musiker, 1725 errichtet, war die modernere und vornehmere Congregation. Sie bietet in ihrer Zusammensetzung und Verwaltung einige auffallende Analogien mit der „Tonkünstler-Societät“. Die Mitglieder der „Cäcilien Congregation“ wählten sich zu ihrem „Oberhaupt“ den Prinzen Ludwig Pius von Savoyen, als damaligen „Vorsteher der kaiserlichen Musik“ und „verhofften sich, daß alle seine Nachfolger die Last dieser Vorstehung auf sich zu nehmen nicht entgegen sein werden“. Die Statuten der Congregation enthalten ferner „die Bedingniß, daß die Officianten allezeit von dem *corpo* der Kaiserlichen Musik als die Fundamental-Personen der Congregation genommen werden“. An der Spitze dieser Officianten finden wir demnach als immerwährende Decane den Hofcapellmeister Johann Joseph Fux und den Vice-Hofcapellmeister Antonio Caldara. Also genau das Verhältniß wie bei der „Tonkünstler-Societät“, deren Protector gleichfalls der jedesmalige Vorsteher der kaiserlichen Musik (Hofmusikgraf) und deren Präses oder Vice-Präses der erste Hofcapellmeister war. Neben diesen „beständigen Officianten“ hatte die Bruderschaft solche, die alle zwei Jahre neu zu wählen waren; diese Functionäre entsprechen ungefähr den „Assessoren“ der „Tonkünstler-Societät“, und wir begegnen unter jenen, genau wie später unter diesen, den vornehmsten Namen der Hofcapelle: Francesco Conti, Joseph Porsile, P. Cassati, Gottlieb Muffat u. s. w. Die verhältniß-

mäßig große Zahl italienischer Namen, sowie der Umstand, daß die Statuten gleichzeitig in deutscher und italienischer Sprache erschienen, ist bezeichnend für die höhere vornehme Schicht des Musikerthums, auf welche die Cäcilia-Congregation berechnet war; sie gilt der eigentlichen Kunstmusik, Hochmusik, während die Niclas-Bruderschaft das große demokratische Heer der eigentlichen „Musikanten“ vereinigte.

Mag man ihn nur stärker oder schwächer finden, sichtbar scheint mir der historische Faden jedenfalls zu sein, der sich aus jenen musikalischen Congregationen zu unserer ehrwürdigen „Tonkünstler-Societät“ herüberzieht. Niemandem wird es beifallen, ein Institut wie die Tonkünstler-Societät mit jenen Bruderschaften in Eine Kategorie zu werfen oder ein unmittelbares Hervorgehen der ersteren aus den letzteren zu behaupten. Allein so viel darf man, ohne der Geschichte Gewalt anzuthun, wol aussprechen, daß in der Tonkünstler-Societät Reminiscenzen an eine und die andere Seite jener Corporation anklingen. Die musikalische Wirksamkeit der beiden „Bruderschaften“ trat jedenfalls nicht in den Vordergrund, sie stand unter dem frommen Zweck. Aber bemerkenswerth erscheint in beiden Bruderschaften die corporative Vereinigung der Musiker als Stand; bei St. Niclas in Zunftzwang und Handwerks-Disciplin, bei St. Cäcilia in freiem Zusammentreten der Wiener Tonkünstler zu gottgefällig musikalischen und nebenbei humanen Zwecken. Die „Tonkünstler-Societät“ ist beiden dadurch verwandt, daß auch in ihr die Musiker Wiens als Corporation auftreten und in der Organisation derselben sich an das Vorbild der frommen Congregation halten.

Die „Tonkünstler-Societät“ ist übrigens nicht blos in diesem allgemein culturhistorischen, sie ist auch thatsächlich im civilrechtlichen Sinn Erbe der alten Musiker-Congregation geworden. Als nämlich unter Kaiser Joseph (30. Juni 1783) die in Wien an verschiedenen Kirchen bestandenen Bruderschaften und Erz-Bruderschaften aufgehoben und verboten wurden, richtete die „Tonkünstler-Societät“ ein Gesuch an den Kaiser um Ueberlassung des Fonds der „Cäcilien-Congregation“ bei St. Stephan, der ihr auch wirklich (im Betrage von 7450 fl.) eingeantwortet wurde.

So sehen wir die Tonkünstler-Societät gleichsam noch im letzten Nachglanze des älteren Zunft- und Privilegienwesens stehend. In der That fühlte sie sich gern als Corporation und hatte in ihrer ersten Zeit ein zunftmäßiges Geschmäckchen. Bei der Würdigung von Componisten pflegte sie offen oder stillschweigend zu unterscheiden, ob dieselben Mitglieder der Societät seien oder nicht, und nahm gegen Außerhalbstehende oder um Aufnahme Ansuchende häufig eine gönnerhafte exclusive Miene an. Patriotische Er-

eignisse oder große musikalische Erscheinungen, die nicht unmittelbar mit den Societäts-Interessen zusammenhingen, kümmerten sie nichts. Die im Archiv dieser Gesellschaft aufbewahrten Sitzungsprotokolle (das älteste noch vorfindliche ist vom Jahre 1781) wissen manch charakteristisches Geschichtchen davon zu erzählen.

Gluck war gestorben. Salieri, sein begeisterter Schüler, damals Präses der Societät, beeilte sich, nur mit Beiziehung des „Ausschusses" dem großen Manne ein Requiem auf Kosten der Societät zu veranstalten. Obwol er sich noch ausdrücklich auf eine mündliche Aeußerung des Kaisers berief, welcher aus Anlaß dieses Sterbefalles zu Salieri bemerkte: „Da wird sich wol die Tonkünstler-Societät auszeichnen," wurde diese musikalische Huldigung dennoch „von vernünftigen Mitgliedern sehr gerügt, indem Gluck nie etwas für die Societät gethan, nicht einmal Mitglied gewesen war."*)

Als im selben Jahre (1788) der Hofcapellmeister Bonno starb, welcher durch vierzehn Jahre Präses der Societät gewesen, beantragte sein Amtsnachfolger Salieri gleichfalls, das Andenken dieses wackern Künstlers durch ein feierliches Requiem zu ehren. Der Vorschlag wurde „der Consequenzen wegen" abgelehnt.

Nicht blos die verstorbenen, auch die lebenden Meister mußten mitunter den zünftigen Hochmuth der Societät erfahren. Joseph Haydn hatte bald nach Errichtung der Societät um die Aufnahme angesucht, d. h. er wollte gegen den statutenmäßigen Geldbetrag, wie jedes andere Mitglied, für die Zukunft seiner Frau sorgen. Ueberdies hatte er die Cantate *„Il ritorno di Tobia"* geschrieben und – gleichsam als künstlerisches Einkaufsgeld – der Societät für ihre Akademien angetragen. Die Gesellschaft knüpfte aber die Aufnahme Haydn's außerdem an die ebenso willkürliche als unbescheidene Forderung, Haydn müßte sich verpflichten, auf jedesmaliges Verlangen für die Akademien der Gesellschaft Cantaten und Symphonien zu componiren. Auf den Wunsch des hierüber aufgebrachten Fürsten Eszterhazy zog Haydn sein Gesuch zurück. Im Jahre 1781 wünschte die Societät, Haydn's Oratorium: *„Il ritorno di Tobia"* aufzuführen, und ersuchte den Componisten, Aenderungen und Kürzungen in der Partitur vorzunehmen. Haydn erwiderte, „daß, wenn ihm die Societät Benefice-Billeten oder eine andere Bonification für seine Mühe und Spesen versichern würde, er sowol die Symphonien als Chori abzukürzen und auch die Proben und Productionen selbst zu dirigiren übernehmen wollte, indem er sich schmeichelt, daß die

*) Das feierliche Requiem für Gluck fand am 8. April 1788 in der Pfarrkirche „am Hof" statt; es wurde unter Salieri's Leitung Gluck's *„De profundis"* und ein Requiem von Jomelli aufgeführt.

Societät seiner großen Bekanntschaften und allgemeinen guten Rufes wegen schon um 100 Ducaten mehr einnehmen könnte."

Anstatt sich durch diesen Antrag geehrt zu fühlen, beschloß die Societät in ihrer Sitzung vom 25. October 1781, „diesen Prätensionen wegen künftiger Folgen durch die Auswahl eines anderen Oratorii auszuweichen."

Wirklich lehnte man Haydn's Anerbieten ab und gab anstatt des projectirten *„Tobia"* das Oratorium *„Elena"* von Hasse.

Es verging ein Decennium. Die Societät machte mit den Symphonien und Cantaten Haydn's die besten Geschäfte, Haydn's Musik herrschte in jedem Hause, in jedem Concert-saal, endlich kam der Meister selbst ruhmgekrönt von seinem englischen Triumphzuge zurück, in den Augen seiner Landsleute um noch einmal so groß. Er dirigirte bereitwillig seine Londoner Symphonien in der Societäts-Akademie zu Weihnachten 1793. Da empfand es denn endlich auch die Tonkünstler-Societät als eine sich selbst angethane schwere Züchtigung, daß sie Haydn so respectlos begegnet war, und wünschte diesen Makel nach Möglichkeit und in demonstrativer Form zu tilgen.

Ueber Antrag des Secretärs Paul Wranitzky beschloß die Societät die unentgeltliche Aufnahme Haydn's, um einestheils (wie das Protokoll sagt) „die Insolenzen, die ihm früher von der Instituts-Verwaltung angehtan wurden, wieder gutzumachen, anderseits ihm für die durch seine Compositionen der Societät erwiesenen Wohlthaten zu danken". Es wurde am 11. December 1797 eine feierliche Sitzung veranstaltet, welcher ausnahmsweise der Protector Graf Kuefstein selbst als Vorsitzender und Graf Eszterhazy als Gast beiwohnte. Haydn wurde in den Sessionssaal geführt, mit Vivatrufen begrüßt und nach einer vom Secretär gehaltenen Anrede unter freudiger Acclamation zum *„Assessor senior"* der Gesellschaft ausgerufen.

Wie großartig Haydn, dessen größte Thaten, „Schöpfung" und „Jahreszeiten", noch bevorstanden, der Societät diese Assessorwürde lohnte, ist männiglich bekannt.

Leider war der kastenmäßige Dünkel der Societät damit noch keineswegs erloschen. Wir wollen nicht bei der Engherzigkeit verweilen, mit welcher die Societät im Jahre 1813 inmitten des allgemeinsten patriotischen Enthusiasmus den Antrag, eine Akademie zum Besten der verwundeten österreichischen Krieger zu geben, verwarf. Vielleicht konnte sie nicht vergessen, daß ihr erster und einziger Versuch einer politischen Aeußerung, nämlich die beabsichtigte Aufführung einer „Friedenssymphonie" von Wranitzky, durch a. h. Entschließung des Kaisers vom 20. December 1797 verboten worden war.

Aber zwei Facta aus neuerer Zeit müssen wir mit tiefer Beschämung noch mittheilen. In der Sitzung vom 27. Mai 1830 wird dem Joseph Lanner die Aufnahme in die Societät versagt, „weil er bei der Tanzmusik ist"! Während man die obscursten Orchester-Mitglieder mit Vergnügen in die Societät aufnahm, wies man einem Componisten von dem glänzenden Talent und der beneidenswerthen Popularität Lanner's die Thür. Der echte Zunftgeist und Corporations-Dünkel! Die zweite Geschichte ist nicht minder schmerzlich. Felix Mendelssohn hatte zugesagt, die erste Aufführung seines „Paulus" in Wien am 7. und 10. November 1839 selbst zu dirigiren. Er erbot sich bei diesem Anlaß (durch die Gesellschaft der Musikfreunde), am 14. November ein Concert zum Besten der Tonkünstler-Societät zu geben, worin er einige neue Compositionen zur Aufführung bringen und selbst als Clavier-Virtuose auftreten wollte. Die Societät sollte das Concert besorgen und den ganzen Reinertrag erhalten. Dieses ebenso großmüthige als schmeichelhafte Anerbieten wurde „aus verschiedenen Gründen" abgelehnt! Man traut seinen Augen nicht, wenn man dies Sitzungsprotokoll vom 11. September 1839 liest! Die ehrwürdige Tonkünstler-Societät schien eben nur bares Geld annehmen zu wollen, wie z. B. die 1200 fl., welche Thalberg ihr im October 1845 (als Ertrag eines Concertes) schenkte. Daß aber ein Concert von Mendelssohn so gut sei wie bares Geld und sein Name so wohlklingend als der Thalberg's, davon hatten die Herren Hof- und Vice-Hofcapellmeister offenbar keine Ahnung. Aus allen diesen Thatsachen spricht äußerst charakteristisch ein Nachhall ererbten Zunft- und Privilegien-Geistes. Da er in dem gegenwärtigen Institut des „Haydn", wie allgemein bekannt, seit lange vollständig verschwunden ist, so waltete kein Bedenken ob, jene historischen Charakterzüge aus vergangener Zeit hier mitzutheilen. Dr. Eduard Hanslick.

Neue Freie Presse, 24. 9. 1865

Der österreichische Adel und die Musik.

I.

Ed. H. In der älteren Musikgeschichte Oesterreichs bilden die Privatcapellen der reichen Aristokraten einen ungemein wichtigen, bisher kaum nach Gebühr gewürdigten Factor. Obwol die aristokratischen Musik-Productionen ihrer Natur nach die Oeffentlichkeit ausschlossen, wirkten sie

dennoch mittelbar auf das Allgemeine, weil sie gewissermaßen das noch fehlende öffentliche Concertleben vertraten und das sich entwickelnde stark beeinflußten.

Die reichsten, angesehensten Cavaliere Oesterreichs, die Schwarzenberg, Liechtenstein, Thun, Lobkowitz, Kinsky, Grassalkowitz, Eszterhazy u. s. w., hielten ehedem Privatcapellen, d. h. Musiker, die vollständig in ihren Diensten standen, fürstliche Angestellte oder Hausbeamten waren. Den Winter meist in Wien, den Sommer auf ihren Gütern verbringend, waren diese Edelleute hier wie dort von ihren Musikcapellen gefolgt.

Der Besitz einer vorzüglichen Privatcapelle war ein Gegenstand aristokratischen Ehrgeizes, und jedenfalls nicht der schlechteste. Wer sich desselben rühmen konnte, producirte ihn gern in Wien zum Vergnügen der geladenen vornehmen Gesellschaft. Es waren Privat-Aufführungen, Genüsse der Privilegirten, trotzdem drang ihr Ruhm mitunter weit ins Land.

Eine der berühmtesten Privatcapellen war die des Feldmarschalls Joseph Friedrich Prinz von Sachsen-Hildburghausen (geb. 1702, † 1787). Dieser leidenschaftliche Musikfreund, ein Liebling Maria Theresia's, gab in seinem Palais (dem jetzt Fürst Auersperg'schen am Josephstädter Glacis) dem hohen Adel allwöchentlich Akademien. Hofcapellmeister Bonno war gegen einen jährlichen Ehrensold mit der Leitung dieser großen, den ganzen Winter hindurch an Freitag-Abenden stattfindenden Concerte engagirt. Als Gluck 1751 aus Italien zurückkam, wurde er gleichfalls dafür gewonnen und dirigirte meist bei der ersten Violine. Am Abend vor dem Concert wurde jedesmal Probe gehalten und die Capelle durch eine Anzahl der besten Orchesterspieler Wiens (sie hatten an Freitagen kein Theater) verstärkt. An der Spitze dieser Capelle stand Dittersdorf (damals noch unadeliger „Ditters“) als Primgeiger. Kam ein ausgezeichneter Virtuose nach Wien, so mußte Bonno zuvor wegen des Honorars mit ihm unterhandeln und ihn dann zur Mitwirkung einladen. Als der Prinz im Jahre 1759 Wien verließ, übernahm das kaiserliche Hoftheater Dittersdorf und die vorzüglichsten Mitglieder der Capelle.

Die Vorzüglichkeit der Fürst Eszterhazy'schen Capelle in Eisenstadt und ihre musikgeschichtliche Bedeutung ist bekannt; im Winter folgte sie dem Fürsten nach Wien. Für sie hat Haydn seine meisten Instrumentalwerke, ja sogar Opern gesetzt, nachdem er früher im Dienste des böhmischen Grafen Morzin, also ebenfalls für eine Privatcapelle, seine erste Symphonie geschrieben hatte. Capellen wie die Hildburghausen's, Eszterhazy's, Lobkowitz', Schwarzenberg's wurden zu den integrirenden Bestandtheilen des Wiener Musiklebens gezählt; die Stadt war

stolz darauf, wenn sie auch wenig oder nichts davon genoß. Als letztes Glied dieser musikalischen Kette kann man das berühmte „Rasumowski'sche Quartett" betrachten, das für Beethoven und durch Beethoven so große Bedeutung erlangte. Es ist der Schlußring, kleiner, aber kaum weniger werthvoll als die übrigen.*)

Die Blüthezeit dieser fürstlichen Capellen breitete sich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts aus, gegen Ende desselben verstummten sie allmälig. Das „Jahrbuch der Tonkunst" vom Jahre 1795 gibt an, daß in Wien „außer der fürstlich Schwarzenberg'schen Capelle fast keine mehr existirt". Fürst Grassalkowitz hatte seine Capelle auf Harmoniemusik reducirt, außerdem hielt Baron Braun eine Harmonie als Tafelmusik. In Prag bestand zur selben Zeit (1795) außer der gräflich Pachta'schen Harmoniemusik keine Capelle mehr. Und doch war die Zahl derselben zweifellos am größten eben in Böhmen gewesen, wo das musikalische Talent der Nation und die bis in die letzte Volksschichte verbreitete Geschicklichkeit auf einem oder dem andern Instrument die Sitte der Privatcapellen so ungemein unterstützte. Die böhmischen Cavaliere brauchten nicht theure Musiker blos der Musik halber zu engagiren, sie forderten einfach von ihren Beamten und Bedienten musikalische Kenntnisse. Die Büchsenspanner in adeligen Häusern durften nicht eher die Livree anziehen, als bis sie das Waldhorn vollkommen blasen konnten.**) Gyrowetz erzählt in seiner Selbstbiographie, wie er beim Grafen Fünfkirchen in Chlumetz Symphonien und Serenaden zu componiren anfing, „weil damals die ganze Dienerschaft, alle Beamten und auch die geistlichen Herren sämmtlich musikalisch sein mußten". Solche Privatcapellen zogen verborgene Talente aus dem Dunkel und machten die Ausgebildeten – bei Gelegenheit von Tafelmusiken, Serenaden, Concerten – schnell bekannt. Die Rolle, welche Böhmen, als musikalischer Werbbezirk von ganz Deutschland, zur Zeit der fürstlichen Privatcapellen spielte, war bedeutend. Zur Zeit des größten Glanzes der italienischen Capelle und Oper in Dresden zog man eine große Anzahl böhmischer Künstler dahin. Viele warteten diesen Ruf gar nicht

*) Ein letzter, spätester Nachhall endlich war das treffliche Streichquartett des Fürsten Czartoryski, das – mit Mayseder als Primgeiger – allerdings nicht „in fürstlichen Diensten" stand, aber einmal wöchentlich viele Jahre hindurch sich in der Wohnung des greisen Fürsten versammelte und für ihn und die wahrhaft Musikliebenden seiner Bekanntschaft sich producirte.

**) Ein böhmischer Cavalier, Graf Spork, brachte zu Anfang des vorigen Jahrhunderts die ersten Waldhornisten aus Frankreich nach Böhmen – von ihnen erlernten die Böhmen dies Instrument, auf dem sie es so häufig zur Virtuosität bringen.

ab, denn da sie von ihrer Herrschaft häufig nur als Bediente behandelt und bezahlt wurden, entwischten die Geschickteren bei günstiger Gelegenheit und zogen, ihr Instrument unter dem Arm, in die weite Welt.

In der Sitte der Privatcapelle lag ein musikalisches Culturmoment von großer Tragweite. Wer ein solches Hausorchester besaß, wünschte natürlich auch möglichst viele neue und effectvolle Compositionen für dasselbe. Sie mußten von dem Componisten geliefert werden, der als solcher „in Diensten" stand, oder wurden bei einem anderen beliebten Tonsetzer bestellt. Die Folge war eine große Anregung zum musikalischen Schaffen. Dem sich immer erneuernden Verbrauch und Begehr entsprach eine sich immer erneuernde Production. Ein Haydn, Gyrowetz, Dittersdorf entbehrten nie der künstlerischen Anregung, sie brauchten für ein Orchester, für ein Publicum, für einen Verleger nicht zu sorgen. Indem diese Tondichter Instrumental- und Gesangskräfte, die sie genau kannten, jeden Moment zur Verfügung hatten, gewannen sie spielend die Technik ihrer Kunst, sie lernten praktisch setzen und mit kleinen Mitteln effectuiren.

Hingegen führte das Verhältniß auch manche Nachtheile mit sich. Fürs erste das Schnell- und Vielschreiben der Componisten. Sie mußten einem enormen Hör- und Spielbedürfnisse begegnen, das mehr auf angenehme Abwechslung und unterhaltende Beschäftigung, als auf Tiefe und Größe des Gebotenen ausging. Die Componisten folgten in der Regel nicht ihrer Inspiration, sondern dem Befehle des eigenen, der Bestellung des fremden „Herrn". Da sie nicht für ein großes, selbstständiges Publicum, sondern stets nur für einige kleine Kreise schrieben, so durften sie sich's leicht machen, sich ungestraft wiederholen. Man schrieb und bestellte immer gleich sechs Symphonien, zwölf Trios, zwölf Quartette u. s. w. Diese massenhafte Production hinderte die Vertiefung des einzelnen Werkes und ist schuld, daß zahllose Instrumental-Compositionen Haydn's und Mozart's – von Dittersdorf und Gyrowetz nicht zu reden – vom Strome der Zeit rasch und rettungslos weggespühlt worden sind. Beethoven, der keinem Herrn diente und keine Privatcapelle zu versorgen hatte, war der erste Instrumental-Componist, der nicht, wie seine Vorgänger, massenhaft componirt hat.

Die persönliche Stellung des Componisten oder Kammermusicus zu seinem hochgeborenen Herrn hatte ferner etwas nach unsern Begriffen Unangemessenes, mitunter Unwürdiges. Das „Patriarchalische" hat stets zwei Seiten: die gemüthliche einer väterlichen Fürsorge und die unwürdige einer hochmüthigen Bevormundung. Ohne Zweifel lag in jenem subordinirten Verhältniß der Künstler zu ihrem Dienstherrn und Beschützer manches gemüthliche Element, ganz so wie auch die Regierung Friedrich's des Gro-

ßen oder des Herzogs Karl von Würtemberg nicht ohne patriarchalischen Reiz war. Die künstlerischen, insbesondere die musikalischen Zustände des 18. Jahrhunderts bis in den Anfang des 19. waren dicht verflochten mit den politischen und socialen Lebensformen jener Zeit; wir vermögen für unser Theil weder das Eine noch das Andere zurückzuwünschen. Der fürstliche Herr pflegte nicht blos die Kunst, sondern auch die Person des Künstlers zu bevormunden. Mozart mußte die Erlaubniß seines Erzbischofs haben, wenn er in einer öffentlichen oder Privat-Akademie spielen wollte, und klagte oft bitter über deren böswillige Verweigerung, die ihn an seiner künstlerischen Reputation wie an seinem Einkommen empfindlich schmälerte. Hingegen wurde Mozart vom Erzbischof auch in fremde adelige Häuser, heute hierhin, morgen dorthin zum Musikmachen „befohlen". Ja mitunter übten nicht souveräne große Herren ungenirt eine ganz selbstständige Strafgerichtsbarkeit über ihre Kammer-Virtuosen, wie denn Prinz Hildburghausen den flüchtig gewordenen Dittersdorf nicht nur in Prag aufheben und nach Wien zurückbringen ließ, sondern ihm hier aus eigener Macht vierzehn Tage Arrest, jeder vierte Tag bei Wasser und Brot, dictirte. Die bedientenhafte Abhängigkeit von einem hochmüthigen Magnaten erzeugt nur zu leicht unwürdige Demuth. Als Dittersdorf Capellmeister und Kammercomponist des Bischofs von Großwardein wurde, war seine erste Bitte, der Bischof möge ihn „du" nennen. Er war es von seinen früheren Herren nicht anders gewohnt. Man weiß, wie viel Mozart sich mußte gefallen lassen und gefallen ließ, ehe er den „patriarchalischen" Käfig endlich durchbrach.

Aber auch noch viel später sehen wir die Künstler freiwillig die Livree ihrer Herrschaft vor dem großen Publicum tragen. Sie ließen als reisende Virtuosen, auf öffentlichen Anschlagzetteln den Titel: „Kammermusicus des Herrn Grafen N. N." oder „in Diensten Sr. bischöflichen Gnaden X. Y." um keinen Preis weg. Durch dieses vornehme Halsband fühlten sie sich hoch über ihre frei einhergehenden Collegen erhoben. Noch in den Zwanziger-Jahren schrieben sich Schuppanzigh, Linke und Weiß stets „in Diensten Sr. Excellenz des Herrn Grafen v. Rasumowski", Moscheles concertirte als „fürstlich Eszterhazy'scher Kammer-Virtuos", ja selbst der Componist Tomaschek in Prag legte, nachdem er seit Decennien außer jeglichem Dienstverhältniß stand, auf den bloßen Titel: „Compositeur des Herrn Grafen Bouquoi" hinlänglichen Werth, um ihn seinem Namen auf jedem Notenblatt beizusetzen.

Die Sitte der Großen des vorigen Jahrhunderts, berühmte Componisten oder Virtuosen in ihren Diensten zu haben, trug am meisten dazu bei, die

unterthänige Stellung des Künstlers auch noch länger hinaus festzuhalten. Noch Spohr wurde es 1805 zugemuthet, sich am Stuttgarter Hofe hören zu lassen, während die hohe Gesellschaft Karten spielte. Man kann sagen, daß Beethoven zuerst diesen Bann der Unterthänigkeit gebrochen und dem Musiker die volle, freie Manneswürde zurückgegeben habe. Obwol durch vielfache Bande an die höchste Aristokratie gefesselt, ihr befreundet und verpflichtet, bewahrte Beethoven doch sein stolzes Künstlerbewußtsein, benahm sich als ihresgleichen und ließ in seinen Handlungen sich so wenig von ihr beeinflussen, als in seinen musikalischen Ideen. Wir ersehen aus manchen Beispielen, wie die Willkür, das Unredlich-Patriarchalische dieses musikalischen *ancien régime* sich auch in dem Leichtsinn und der laxen Moral äußerte, womit hochgeborne Musikfreunde die verschiedensten Aemter und Anstellungen verliehen, blos um die musikalischen Talente des Angestellten sich nutzbar zu machen. Der Fürstbischof von Breslau, welchem Dittersdorf als Componist und Violinspieler unentbehrlich geworden war, den er aber doch nicht in dieser Eigenschaft theuer bezahlen wollte, gab ihm erst die Stelle eines Forstmeisters, dann die eines Amtshauptmannes und Regierungsrathes in Freiwaldau, wo er *„Politica, Publica et Judicialia“* zu amtiren hatte. Dittersdorf hielt sich beständig bei seinem Herrn in Johannisberg auf, und ein „Verweser“ besorgte seine Amtsgeschäfte in Freiwaldau. Da überdies dieses Amt stets an Adelige verliehen worden war, verschaffte der Fürstbischof dem melodienreichen Amtshauptmann auch den Adel. Als man Gyrowetz, der des musikalischen Umherzigeunerns müde war, in Wien nicht gleich einen Capellmeisterposten geben konnte, machte man ihn zum k. k. Hofconcipisten und verwendete ihn bei der Hauptarmee, wo er mitunter die wichtigsten Courierdienste verrichtete. Mit Depeschen aus dem Hauptquartier nach Wien geschickt, erhielt Gyrowetz von Baron Braun den Antrag, Capellmeister am Hofoperntheater zu werden, was natürlich ebenso schnell angenommen wurde. Von C. M. Weber's Thätigkeit als Secretär des Herzogs von Würtemberg weiß die von seinem Sohn verfaßte Biographie merkwürdige Dinge zu berichten. Wir glauben, wenn Mozart (im Jahre 1781) seine Rückkehr zum erzbischöflichen Hof davon abhängig gemacht hätte, beim Consistorium in Salzburg angestellt zu werden, man wäre vielleicht auch darauf eingegangen.

Noch mehr als über die Person des Kammermusicus übten jene fürstlichen Beschützer auf die Werke desselben gerne ein anmaßendes Privilegium aus. Wer zum Gebrauch seiner Capelle für sein Geld Compositionen bestellt hatte, wollte sie in der Regel auch für sich allein besitzen. Die Ton-

kunst, die frei wie Luft und Wasser alle Menschen erquicken sollte, wurde gräfliches oder fürstliches Privateigenthum. Es bedurfte einer besonderen Großherzigkeit oder Gleichgiltigkeit des hohen Bestellers, oder eines günstigen Zufalls, damit die von ihm erworbenen Tondichtungen auch der ganzen Welt zu statten kommen durften. Die Geschichte der Musik hat uns viele merkwürdige Verhältnisse dieser Art aufgezeichnet, und die meisten ohne Zweifel hat sie nicht aufgezeichnet. So war einer der größten Verehrer G a ß m a n n ' scher Musik Graf Dietrichstein, der dem Componisten für sechs Symphonien oder Quartette immer hundert Ducaten zahlte, wofür er aber verlangte, daß Niemand außer ihm sie erhalten sollte. Gaßmann erfüllte den Vertrag so genau, daß er diese Compositionen nicht einmal dem Kaiser (Joseph II.) gab, der sie wiederholt zu hören verlangte. Nach G a ß m a n n ' s Tode wünschte der Kaiser, Dietrichstein möchte die Sachen stechen lassen, dieser that es aber durchaus nicht. Eine Menge Compositionen von H a y d n , M o z a r t u. A. wurden nie gedruckt, nie bekannt, blos weil sie von ihren Bestellern als Privateigenthum gehütet wurden. Ja dies Verhältniß, das uns heutzutage so fremdartig berührt, reicht noch in einzelnen Beispielen bis in die neueste Zeit. So stand S p o h r während seines W i e n e r Aufenthaltes in den Jahren 1812 und 1813 in einem drückenden Abhängigkeits-Verhältniß zu einem reichen Fabrikanten, Namens T o s t. Dieser eitle Musikfreund zahlte Spohr ein angemessenes Honorar dafür, daß ihm das Eigenthum aller Compositionen, die Spohr noch schreiben würde – also ein Glückskauf – auf drei Jahre gehöre. Während dieser drei Jahre durften keine dieser Compositionen veröffentlicht oder ohne ausdrückliche Bewilligung und anders als in Gegenwart T o s t ' s in irgend einer Gesellschaft gespielt werden. Es liegt etwas überaus Engherziges, Eigennütziges in solchem privilegirten Besitz, etwas, das mitunter an die Figur des Geizhalses Don Gregorio in H e b b e l ' s „Trauerspiel in Sicilien“ erinnert, welcher ausruft:

„Hei, wenn es mir gefällt, die ganze Ernte
Im Halm zu kaufen und sie steh'n zu lassen,
Für's Wild und für die Vögel: Kümmert's wen?
Ich glaube nicht, wenn ich nur zahlen kann!
– – – – – – – Wär' ich blind,
So kauft' ich mir die besten Bilder auf
Und hinge sie in einem Saal herum,
Den außer mir kein Mensch betreten dürfte;
Und wär' ich taub, so setzt' ich die Capelle

Aus allen großen Virtuosen mir
Zusammen, die mir täglich spielen müßte,
Mir ganz allein und keinem Andern mehr;
Dann hätte Rafael nur für mich gemalt
Und Palestrina nur für mich gesetzt.
– – – – – – – – – – –
Und wenn ich all' das Zeug verbrennen ließe,
Die heiligen Familien und Messen,
So wär's vorbei mit der Unsterblichkeit!"

Neue Freie Presse, 27. 9. 1865

Der österreichische Adel und die Musik.

II.

Ed. H. Von der kunstliebenden Aristokratie gelangte die Musikpflege in die Hände des bürgerlichen Dilettantenthums. Beide Perioden gehen unmerklich in einander über. Mit der Entlassung der Privatcapellen hatte der österreichische Adel keineswegs aufgehört, Musik zu pflegen und in großartiger Weise zu unterstützen. Im Gegentheil, der Adel erscheint am Ausgang des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts als die oberste und glänzendste Schichte des musikalischen Dilettantenthums in Wien. Er besoldete keine eigenen Capellen mehr, aber er musicirte selbst. Nicht ohne Freude und patriotischen Stolz kann man jener Zeit gedenken, wo in den höchsten Kreisen auch die größte Musikliebe herrschte und mit dem Adel der Geburt so gern der Adel des Talentes und der Bildung sich verband. Die Wiener Aristokratie stand überall an der Spitze, wo Erhebliches für die Tonkunst geschah. Sie hat zwar nicht, wie der Prager Adel im Jahre 1808, ein Conservatorium errichtet, aber sie darf sich anderer Thaten rühmen, die ein Conservatorium aufwiegen. Man kennt die beiden Monumente, die der österreichische Adel sich in der Geschichte der Musik gesetzt hat, das eine, indem er Haydn's „Schöpfung" und „Jahreszeiten" erwarb und zuerst aufführte – das zweite, indem er durch eine lebenslängliche an keine Gegenleistung geknüpfte Pension von 4000 fl. Beethoven eine unabhängige, sorgenfreie Existenz sicherte.*)

*) Die Adeligen, welche im Jahre 1799 die Aufführung der „Schöpfung" veranstalteten und für Haydn ein Honorar von 500 Ducaten zusammenschossen, waren: die Fürsten Eszter-

Aus Mozart's Briefen kennen wir die hervorragende Rolle, welche in den Achtziger-Jahren der Adel in dem Wiener Musikleben spielte, den ununterbrochenen herzlichen Antheil, den die liebenswürdige Gräfin Thun, Graf Hatzfeld, Fürst Lichnowsky (später Beethoven's Freund und Gönner) und Andere an Mozart's Leben und Schaffen nahmen. Während Mozart nur wenige öffentliche Concerte gab, ist die Zahl seiner Productionen in den Privatconcerten des hohen Adels eine sehr große. Bereits im Winter 1782 war Mozart beim Fürsten Galitzyn auf alle Concerte engagirt, im nächsten Winter spielte er regelmäßig bei demselben, bei Graf Johann Eszterhazy, bei Graf Zichy. In einem Briefe vom Jahre 1784 theilt er seinem Vater mit, daß er vom 26. Februar bis 3. April fünfmal bei Galitzyn, neunmal bei Eszterhazy zu spielen habe. Die Mitwirkung in diesen aristokratischen Soiréen gehörte überdies zu Mozart's besten Einnahmsquellen. Die Cavaliere schaarten sich in den Jahren 1780 bis 1803 in musikalischen Angelegenheiten meist um den Freiherrn Gottfried van Swieten, der, ein ernster, langer, feierlicher Mann, beinahe das Ansehen eines musikalischen Oberpriesters in Wien genoß. Die Musiken, die Sonntag Morgens bei ihm gemacht wurden und an denen Mozart theilnahm, waren nicht für Zuhörer berechnet. Der Hausherr und die wenigen Mitwirkenden hatten dabei lediglich den Zweck, classische Werke kennen zu lernen (vorzüglich von Händel und Bach), die man damals in Wien nicht öffentlich zu hören bekam. Von weitgreifendem Einflusse waren hingegen die großen Aufführungen Händel'scher Oratorien, welche van Swieten mit bedeutenden Vocal- und Instrumentalkräften ins Werk setzte. Mehrere Kunstfreunde aus dem hohen Adel erklärten sich auf Swieten's Anregung zur Tragung der Kosten bereit; es waren die Fürsten Lobkowitz, Schwarzenberg, Dietrichstein, die Grafen Apponyi, Batthyany, Franz Eszterhazy, also zum Theil derselbe Kreis von musikalischen Aristokraten, welchen wir zehn Jahre später für die Aufführung von Haydn's „Schöpfung" zusammenwirken sehen. Diese Akademien fanden im Saal der k. k. Hofbibliothek statt, deren Vorstand van Swieten war, hin und wieder auch im Palais des Fürsten Schwarzenberg auf dem Mehlmarkte. Der Zutritt war unentgeltlich und stand nur geladenen Gästen zu. Die Proben wurden im Hause Swieten's gehalten, der alle Vorbereitungen mit großem Eifer betrieb. Die Mitwirkenden gehörten

hazy, Trauttmansdorff, Lobkowitz, Schwarzenberg, Kinsky, Liechtenstein, Lichnowsky, die Grafen Marschall, Harrach, Fries, Freiherr v. Spielmann und van Swieten. Die Pensions-Urkunde zu Gunsten Beethoven's, ddo. 1. März 1809, war ausgestellt vom Erzherzog Rudolph (1500 fl.), Fürst Lobkowitz (700 fl.) und Fürst Kinsky (1800 fl.).

größtentheils der Hofcapelle und dem Opern-Orchester an; Dirigent war anfangs Joseph Starzer, nach dessen Tode (1787) Mozart, der junge Weigl accompagnirte am Clavier. Mozart lieferte für diese Aufführungen 1788–1790 seine bekannten und lange Zeit alleinherrschenden Bearbeitungen des „Messias", dann der Cantaten „Acis und Galathea", „Alexanderfest" und der „Ode auf den St. Cäcilientag" von Händel. An diese Concerte in der Hofbibliothek schlossen sich einzelne große Productionen im Schwarzenberg'schen Palast, gleichfalls vor einer geladenen Gesellschaft, wie die berühmten ersten Aufführungen der „Schöpfung" (1799) und der „Jahreszeiten" (1801). Diese Aufführungen waren keine regelmäßig wiederkehrenden, doch gab es deren in der Regel jährlich einige. Sie waren veranstaltet von einer Gesellschaft Hochadeliger, deren „beständiger Secretär" van Swieten war. Eine weitere Abzweigung war das sogenannte „adelige Liebhaber-Concert", oder „Cavalier-Concert", das unter dem Protectorat des Fürsten Trauttmansdorff sich im Jahre 1806 bildete, und mit der denkwürdigen Aufführung der „Schöpfung" im Universitätssaal am 27. März 1808 abschloß, bei welcher Haydn zum letztenmal öffentlich erschien. Hiemit endet die thätige Mitwirkung des hohen Adels an großen Musikaufführungen. Die Musikpflege desselben zog sich aus den großen Formen der Orchester- und Chorcomposition mit seltener Ausnahme ganz in die kleine behagliche Kammermusik zurück. Es ist bekannt, wie einflußreich und fördernd die Musikpflege des Adels auch in dieser Form für Beethoven wurde. Seine Quartette, Trios und Sonaten haben in den Häusern Lichnowsky's, Rasumowsky's, der Grafen Fries und Brunswick zum größten Theil ihre erste Aufführung und begeisterteste Aufnahme gefunden.

Ein lebendiges, aus unmittelbarer Anschauung gemaltes Bild des Musiktreibens in den Wiener Adelskreisen geben uns die „Vertrauten Briefe" des preußischen Capellmeisters J. Fr. Reichardt, der in den Jahren 1808 und 1809 in Wien verweilte. Es war die Zeit des letzten glänzenden Aufflackerns des aristokratischen Musikcultus, dieser erlöschenden Flamme. Reichardt kam aus einem hochgebornen Concert in das andere, und bei Concerten blieb es nicht. Im Hause des Fürsten Lobkowitz wurden italienische Opern aufgeführt, durchaus von Dilettanten und mit schönstem Erfolge. Reichardt, dessen Oper „Bradamante" dort vollständig probirt wurde, nennt das Lobkowitz'sche Haus „die wahre Residenz und Akademie der Musik". Beethoven's „Eroica" erlebte ihre erste Aufführung im Palast des Fürsten Lobkowitz, welcher Beethoven die Partitur abgekauft hatte. Bei Lobkowitz, erzählt Reichardt, „kann man zu jeder Stunde in dem bes-

ten schicklichsten Locale Proben nach Gefallen veranstalten, und oft werden mehrere Proben in verschiedenen Sälen und zu gleicher Zeit gehalten" – ein sprechendes Zeugniß, daß es dem Fürsten nicht blos um prunkende Ostentation zu thun war. Kann es endlich ein liebenswürdigeres Zeit- und Sittenbild geben, als den Fürsten Lichnowsky bei der Probe von „Christus am Oelberg"? „Es war eine schreckliche Probe," erzählt Ries. „Sie hatte um 8 Uhr Früh (im Theater an der Wien) angefangen, um halb 3 Uhr war Alles erschöpft und mehr oder weniger unzufrieden. Da ließ Fürst Karl Lichnowsky, der vom Anfang an der Probe beiwohnte, kaltes Fleisch, Butterbrot und Wein in großen Körben herbeiholen, freundlich ersuchte er Alle, zuzugreifen, was nun auch mit beiden Händen geschah und den Erfolg hatte, daß die Leute wieder guter Dinge wurden. Nun bat der Fürst, das Oratorium noch einmal durchzuprobiren, damit es Abends recht gut ginge und das erste Werk dieser Art von Beethoven würdig vor's Publicum gebracht würde – die Probe fing also wieder an."

Diese eifrige musikalische Thätigkeit des Adels würde schon alles Lob verdienen, wenn sie auch nur den Adel selbst gebildet und erfreut hätte. Aber die wohlthätige Wirkung erstreckte sich noch weiter. Sie äußerte sich (ermöglicht und befördert durch die vorangegangene französische Revolution) auch in dem socialen Verhalten, indem sie die Künstlerwelt und den gebildeten Mittelstand mit dem hohen Adel verband. Die Musik bewirkte diese freie Annäherung in einem Grade, von dem unsere demokratisch doch so vorgeschrittene Zeit keine Ahnung mehr hat. Schon der Umstand, daß Reichardt, ein einfacher Capellmeister und keineswegs Berühmtheit ersten Ranges, in diesen vornehmsten Kreisen um die Wette eingeladen und fetirt wurde, spricht für deren Kunstinteresse und Liebenswürdigkeit. In den Soiréen bei Fürst Lobkowitz traf Reichardt wiederholt kaiserliche Erzherzoge, namentlich Rudolph und Ferdinand, daneben Componisten, Gelehrte, Virtuosen – Alles ohne beengende Etiquette mit einander verkehrend. Erzherzog Rudolph (Beethoven's großmüthiger Freund und Beschützer) nahm keinen Anstand, diese Gesellschaften stundenlang mit seinem trefflichen Clavierspiel zu erfreuen, die Gräfin Kinsky sang u. s. w. Waren Musiken bei den Bankiers-Familien Pereira, Arnstein oder Henikstein, so konnte man gleichfalls darauf zählen, Kunstfreunde aus dem höchsten Adel, Lobkowitz, Kinsky, Dietrichstein, dort anzutreffen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß wir in dieser Hinsicht Rückschritte gemacht und keine Kreise mehr haben, in welchen die Musik eine so schön vermittelnde, social nivellirende Kraft ausübt. Musikliebe und Musikpflege spielen im Leben der gegenwärtigen Aristokratie nicht

die Rolle von ehemals, von großen Concert-Aufführungen bei oder gar von dem hohen Adel ist nirgends mehr zu vernehmen. Letzteres kann man allerdings der Aristokratie nicht einseitig zum Vorwurf machen. Hat doch in dem Maß, als das Concertleben sich zur vollsten Oeffentlichkeit entwickelt hat, auch der Musikbetrieb im Mittelstand sich in engste Schranken zurückgezogen. Die Concerte in Privathäusern, von welchen das alte Wien täglich widerhallte, haben ebenso wie die in den Palästen aufgehört. Man besucht Concerte, aber man veranstaltet keine mehr, man hört alle neuen Quartette und Symphonien, aber man spielt sie nicht mehr selbst. Ehemals war auch der kaiserliche Hof ohne alle Ostentation mit dem schönsten Beispiel vorangegangen. Es ist bekannt, welch' entschiedene musikalische Begabung und Bildung insbesondere den Kaisern Karl VI., Leopold I., Joseph II. und dem Erzherzog Rudolph eigen war und welche bedeutende Stelle in ihrer Tagesordnung die eigene Ausübung der Tonkunst einnahm. Hat nun auch seither der kaiserliche Hof niemals seinen Schutz der Musik entzogen, so gehört es doch längst der Geschichte an, daß österreichische Kaiser und Erzherzoge sich als Tonkünstler selbst hervorgethan und ihre Freude darin gefunden haben, bei ihren regelmäßigen Musikpartien mitzuwirken. Die Concerte mit großem Orchester, welche im Lustschloß Laxenburg unter Salieri's oder Weigel's Direction oft gegeben wurden, in denen Kaiser Franz die erste Violine spielte und die Kaiserin (Maria Theresia von Neapel) sang, hörten mit dem Tode der Letzteren (1807) gänzlich auf. Der Kaiser verlegte sich nun aufs Quartettspielen. Das Streichquartett auf Schloß Persenbeug, das aus dem Kaiser Franz, Graf Wrbna, Feldmarschall-Lieutenant Kutschera und Capellmeister Eybler bestand und dem an ruhigen Abenden unten die Schiffer auf der Donau lauschten, es war der letzte schwache Nachklang aus der musikalischen Kaiserzeit.

Auch ohne äußerlich hemmende Einflüsse wäre das fröhliche Concertiren in den Adelspalästen Wiens allmälig vor der anwachsenden Macht des modernen öffentlichen Musiklebens geschwunden. Die politischen Calamitäten, besonders das für Wien so tief schmerzliche und demüthigende Kriegsjahr 1809 trugen aber noch besonders dazu bei, jene musicirende Freudenzeit definitiv zum Abschluß zu bringen. Man kann das Jahr 1809 als den entscheidenden Wendepunkt, als das Sterbejahr jener schönen aristokratischen Bestrebungen ansehen.

Neue Freie Presse, 6. 10. 1865

Hofoperntheater.

(„Flick und Flock“, Ballet von P. Taglioni.)

Ed. H. Unter den Namen „Flick“ und „Flock“ haben gestern bei uns zwei muntere Abenteurer debutirt, welche sich seit mehreren Jahren der größten Ehrenbezeigungen von Seiten der Berliner Bevölkerung rühmen können. Ihre kurz angebundenen, mit flohartiger Elasticität aufschnellenden Namen bilden die Firma eines komischen Zauberballets, das – am 20. September 1858 zum erstenmal gegeben – in Berlin bereits über hundert Wiederholungen erlebt hat. Ballet-Novitäten von einigem Werth und Erfolg stehen an Seltenheit guten neuen Opern kaum mehr nach, was konnte man somit hier Besseres thun, als „Flick und Flock“ endlich nach Wien zu berufen und ihren würdigen Urheber, Herrn Taglioni, dazu? Paul Taglioni, jener illustren Familie angehörig, die ein förmliches Erblehen von Terpsichore selbst besitzt, ist übrigens für seine Person der angesehenste Balletmeister in Deutschland und der Autor des reizendsten modernen Ballets: „Satanella“. Taglioni’s Talent für choreographische Erfindung und Combination wird durch die Gewandtheit noch übertroffen, mit welcher er diese Fußdichtungen praktisch in Scene setzt. Stramm und kaltblüthig, die Hände in den Hosentaschen, stand er, ein alter Feldherr, einige Wochen lang in dem wirbelnden Gedränge der Balletproben, bis auf sein Commando die Lebensschicksale Flock’s sowohl, als Flick’s auf unserer Bühne plastische Rundung angenommen hatten. Diese Schicksale selbst sind allerwunderbarster Natur. Wenn man aber die Eine Voraussetzung zugibt, nämlich die Aufhebung sämmtlicher Naturgesetze, so kann es wieder nichts Einfacheres und Pragmatischeres geben, als die Erlebnisse von Flick und Flock.

Mynheer van der Straaten, nicht der ästhetische Kauf- und Lebemann aus „Uriel Akosta“, sondern ein zauberkundiger Landsmann desselben, hinterläßt seiner Familie Schulden und leere Wände. Was noch von Möbeln an diesen Wänden lehnt, wird bereits in den ersten Scenen auf Geheiß eines bösgearteten Bürgermeisters von Gerichtsdienern gepfändet und fortgetragen. Eben will diese *militia vagans* der Gerechtigkeit auch an das Bildniß des verewigten Alchymisten Hand anlegen, als dieses herabstürzt und einen geheimnißvollen Gang in der Wand sichtbar werden läßt. Flick (der Enkel van der Straaten’s) und sein Freund Flock kriechen in diesen Tunnel und gerathen forttastend endlich in eine unterirdische Gnomenhöhle.

Es ist eine prachtvolle Höhle! Von magischem Licht allmälig erhellt, glänzen die Wände (Herr Brioschi hat nichts gespart) von Gold, Krystall und Edelsteinen. In den Nischen der Hauptpfeiler sitzen Kobolde mit colossalen Charakterköpfen; ein Heer von winzigen Gnomen und Gnominnen in schwarz-roth-goldenen Röckchen und spitzen Hüten kommt hereingehüpft, dazu liebliche Bergwerks-Nymphen, in silberschillernde Stoffe nicht allzu dicht gekleidet, schmucke Glockenspiel-Virtuosen und schwarzbärtige, keulenschwingende Athleten – sie Alle vereinigen sich zu einem „Ballabile“, dessen kunstvolle Rhythmik und malerische Gruppirung zu dem Gefälligsten und Ueberraschendsten gehört, was wir in diesem Genre kennen. In nicht ganz klarer Weise wendet sich nun plötzlich die Handlung zum Tragischen. Dem Textbuch zufolge ist es „Flock's Erklärung der Gefühle seines leicht entzündlichen Herzens“, was ihn und seinen Gefährten ins Unglück stürzt. Beide Fremdlinge sollen auf Befehl des Gnomenkönigs und Vaters der von ihnen bewunderten Tänzerin „Topaze“ sofort geköpft werden, welcher betrübende Zwischenfall nur durch den wunderbaren Orakelspruch der „Göttin der Wahrheit“ abgewendet wird: „Zu finden suche für dein Heil des Talismans anderen Theil.“ Wir bitten den geehrten Leser inständig, uns durch Fragen über den Sinn dieses Orakels nicht allzusehr zu beschämen.

Genug, daß die beiden Freunde pardonnirt und an die Oberfläche der Erde zurückgebracht werden. Sie sollen aber bald nur desto tiefer sinken. In einem Seesturm zerschellt nämlich ihr Kahn, sie setzen sich rittlings auf das unterseeische Telegraphen-Kabel, aus dem aber einige durchreisende Depeschen Funken sprühen, und erreichen so den Meeresgrund. Die „Bewohner des Meeres“ beeilen sich, unsere Kabelreiter zu bewirthen und mit Tänzen zu unterhalten. Allein selbst hier in demokratischester Meerestiefe soll es nicht ohne bureaukratische Vexation ablaufen. Ein See-Polizei-Commissär erscheint in Gestalt eines riesigen gesottenen Krebses und chicanirt die Reisenden auf das empfindlichste ob ihrer Pässe, wobei ihm seine beiden Zwickscheren die ersprießlichsten Dienste leisten. Die Scene ist überaus drollig und wird noch durch den lebhaften Antheil hinzutretender Häringe, Frösche und anderer Meerbummler effectvoll gesteigert. Nach solchem Realismus kommt natürlich die Reihe wieder an das Ideale, das – mit gewohnter Eleganz von Frau Telle repräsentirt – als „Meerkönigin Amphytrite“ in die Handlung eintritt. Um Flock zu zeigen, wo er den „Gegenstand seines Suchens“ finden könne (wir Andern wissen nicht einmal, was er sucht), führt ihm Amphytrite fünf Städtebilder vor: Berlin, London, Paris, Petersburg und Wien. Das allmälige Auftauchen dieser von Brios-

c h i reizend gemalten Veduten ist von blendender Wirkung. Der Charakter dieser Städte soll uns aber nicht blos malerisch, sondern zugleich musikalisch und choreographisch versinnlicht werden; National-Melodien und Nationaltänze umrahmen zierend und erläuternd das Landschaftsbild. Die Idee ist recht glücklich, in einigen Theilen hätte sie allerdings noch treffender ausgeführt werden können. Das ästhetisch dürftige England wird schicklich durch *„Rule Britannia“* angekündigt und durch einen Matrosentanz illustrirt. Zu letzterem liefert das Boxen einige glückliche Motive, hingegen scheint uns das weiße Pierrot-Costüm der Matrosen ein Mißgriff.

Zu dem r u s s i s c h e n Bild muß Polen den Tanz vorstrecken – immerhin, die Mazurka bleibt einer der köstlichsten Tänze und wird von Frln. C o u - q u i allerliebst ausgeführt. Für P a r i s hätte die M a r s e i l l a i s e oder P a r i s i e n n e das populärste musikalische Citat abgegeben; es scheint, daß man politische Anspielungen scheute. Der C a n c a n als getanzte Charakteristik der französischen Nation ist nicht unpassend, wol aber ist das Marketenderinnen-Costüm unpassend für diesen Tanz und unkleidsam obendrein.

Das B e r l i n e r Bild hätte bei uns einem ästhetisch ergiebigeren Platz (Neapel, Rom, Madrid) weichen sollen. Wie spärlich verfügt Preußen über ästhetische Lebensformen von charakteristischer oder rein sinnlicher Schönheit! Welche Musik, welche Tracht, welchen Tanz sollen wir als specifisch preußisch oder gar berlinerisch erkennen? Der Tanz, den man die Preußen ausführen ließ, war – spaßhaft genug – eine Polka F r a n ç a i s e ! Wien taucht unter den süßlich faden Klängen des K l e s h e i m ’ schen „Mailüfterls“ aus den Wellen. Zu unserem modernen Wien, dessen neue Physiognomie in B r i o s c h i ’ s Bild mit dem vollen Zauber der Gegenwart hervortritt, paßt jener sentimentale Bänkelsang wahrhaftig nicht. Aus der Zahl der wahrhaft gemüthvollen und wahrhaft nationalen Melodien Oesterreichs, selbst aus den „fidelen“ specifisch w i e n e r i s c h e n Volksliedern wäre eine bessere Wahl leicht und lohnend gewesen. Zum Glück nimmt bei der Aufführung selbst das blendende Zusammenwirken des Bildes und des trefflich arrangirten, lebensvollen Jägertanzes den Zuseher völlig gefangen. Das Publicum brach hier in so anhaltenden Jubel aus, daß der Erfolg dieses „Wiener Tableaus“ allein schon die Zukunft des ganzen Ballets garantiren dürfte.

Der dritte Act – er fällt leider gegen die früheren merklich ab – führt uns wieder in die vom Anfang her wohl bekannte Stube der Straatens.

Die Großmutter Flock’s und deren Pathenkind, die hübsche N e l l a , trauern eben um die todt geglaubten Reisenden, als diese mit freudigem

Ungestüm wohlbehalten hereinstürzen. Daß Nella für Flick aufbewahrt sei, unterlag keinem Zweifel. Was ist's aber mit Flock? Dieser, offenbar schwärmerischer angelegt als sein Freund, hat sich – in das Porträt der Großmutter vergafft. Um die runzlige Dame wieder so jung zu machen, wie sie auf dem alten Bildniß aussieht, hatte Flock der himmlischen Gesellschaft im zweiten Act eine Bouteille Verjüngungsbier entwendet. Großmütterchen trinkt und entpuppt sich wirklich zu einem schönen, jungen Mädchen. Leider erlaubt sie sich auch in diesem Stadium noch einen kräftigen Zug aus der Zauberflasche, trinkt sich damit 12 bis 15 Jahre vom Leibe und bleibt als kleines Kind, mit Händchen und Füßchen strampfend, auf dem Fußboden liegen.

Nun wäre wieder Alles verloren, wenn nicht der großmüthige Herr Taglioni abermals ein Einsehen hätte und schnell einen „Abgesandten des Glücks" auf die Scene schickte, welcher dann die beiden Liebespaare im „Tempel der Fortuna" ohne weitere Ceremonien frischweg copulirt.

Ein Ballet wie „Flick und Flock", das, dramatisch vollkommen anspruchslos, uns in lieblicher Zauberwelt von einem Wunder zum andern schaukelt, hat selbst einige Aehnlichkeit mit jenem unbändigen Verjüngungsgebräu: es macht uns stellenweise zu kleinen Kindern und behandelt uns demgemäß. Man kann sich das gelegentlich gern gefallen lassen, wir zum mindesten befinden uns noch immer besser dabei, als in so vielen ernsthaften Balleten, welche mit der Prätension, zu erwachsenen Leuten zu sprechen, diesen unablässig den langweiligsten Widersinn zumuthen.

Den äußerst günstigen, für Herrn Taglioni sehr ehrenvollen Erfolg der Novität haben wir bereits gemeldet. Ohne Zweifel wäre dieser Succeß einige Jahre früher noch glänzender ausgefallen als jetzt, wo das Publicum von Feerien und Ausstattungs-Spectakelstücken ein wenig übersättigt ist. Die Aufführung und Ausstattung des neuen Ballets gehören zu den gelungensten des Hofoperntheaters. Durch die beschränkten Räume unserer Bühne sehr im Nachtheil gegen die Berliner Aufführung, haben trotzdem Balletmeister, Maschinist und Decorations-Maler diese Ungunst mit glänzendem Erfolg besiegt; sie haben Erstaunliches geleistet, und, was wir noch lieber betonen, meistens auch Sinnreiches und Geschmackvolles. Hertel's Musik, von schwacher Originalität und nicht frei von Reminiscenzen, gehört trotzdem zu den anständigsten Leistungen in diesem Fach. Sie wird nirgends roh in der Erfindung oder Instrumentirung und schmiegt sich mit lobenswerther Sorgfalt dem Tanz wie der Scene an. Die Einlage aus Offenbach's „Schöner Helena" hätten wir an dieser Stelle gern vermißt, sie stimmt weder zum Charakter des Ganzen, noch zu richtigen Begriffen

vom künstlerischen Eigenthumsrecht. Die beiden Titelhelden finden in den Herren Frappart und Price ein Paar prächtiger Darsteller. Der feineren Laune und vornehmeren Haltung Frappart's kommt die groteske Komik von Price hebend und ergänzend zu statten, dabei ist das Zusammenspiel Beider wie aus Einem Guß. Frln. Couqui entfaltete diesmal in dreifacher Rolle ihre oft gerühmte Grazie und mühelose Virtuosität; das Publicum zeichnete sie mit Vorliebe aus. Von den jüngeren Tänzerinnen, die neben Frln. Couqui genannt zu werden verdienen, hatte nur Frln. Stadelmayer Gelegenheit, sich in einem *Pas de deux* rühmlich hervorzuthun. Die Tänzerinnen Nini und Rotter, neuere Acquisitionen, welche rasch in der Gunst des Publicums steigen, sind in dem neuen Ballet sehr wenig beschäftigt. Wahrhaftes Furore erregte eine winzige Tänzerin, die kleine Hedwig Schläger, die ein *Pas de deux* mit Frappart erstaunlich sicher und gewandt tanzte. Mit der Bewunderung, die uns die Bravour der Kleinen ablockte, verband sich noch das Ergötzen an dem unleugbar travestirenden Charakter, den ihr Tanz ganz von selbst annahm, indem er in komischer Verkleinerung fast alle Pas und Gesten unserer ersten Ballerina treulich photographirte.

Fanny Elsler soll sich für das Zustandekommen dieses jugendlichen Debuts thätig interessirt haben. Möge ihr Name, wie er dem Anfang jetzt schützend zur Seite stand, auch der Zukunft des Kindes vorbedeutend werden.

Neue Freie Presse, 24. 10. 1865

Hofoperntheater.

(„Euryanthe" von C. M. v. Weber.)

Ed. H. Es geschieht nicht selten, daß Kunstwerke, die in unserm Kopf und Herzen längst festgesiedelt und in der Literaturgeschichte scheinbar endgiltig untergebracht sind, theils durch spätere historische Enthüllungen, theils durch das charakteristische Heranwachsen ihrer künstlerischen Descendenz eine neue Beleuchtung erhalten. Dies scheint uns – und zwar nach beiden Richtungen – mit Weber's „Euryanthe" der Fall zu sein. Manche Eigenthümlichkeiten dieses Kunstwerks erscheinen uns von wichtigerer Bedeutung, seit des Meisters ausführliche Lebensbeschreibung (von Max v. Weber) ihr unmittelbares, R. Wagner's Opern ihr reflectirtes Licht darauf werfen. Bestimmter, als es vordem zulässig war,

läßt sich „Euryanthe“ als der Ausgangspunkt der Wagnerschen Musik bezeichnen. An diese Oper hat Wagner factisch angeknüpft, mit seinem dramatischen Princip sowol, als mit tausend musikalischen Reminiscenzen; während von Gluck, auf dessen Vorgang er sich vorzugsweise beruft, in Wagner's Opern thatsächlich kein Hauch zu verspüren ist. Die Verwandtschaft zwischen „Lohengrin“ und „Euryanthe“ wird manchem Hörer ohneweiters aufgefallen sein, wäre es auch nur durch die frappante Aehnlichkeit Ortrud's und Telramund's mit Eglantine und Lysiart. Man kann dieses Wagner'sche Intriguantenpaar eine directe Nachbildung des Weber'schen nennen; eine carrikirte, wenn man die Uebertreibung aller Ausdrucksweise, eine schwächliche, wenn man den eigentlich musikalischen Gehalt ins Auge faßt. Selbst der deutsche Kaiser im „Lohengrin“ ähnelt seinem königlichen Bruder von Frankreich auffallend. Allein noch tieferliegend und entscheidender ist die musikalische Verwandtschaft – man kann sagen, die musikalische Herkunft – des Wagner'schen Opernstyls aus der „Euryanthe“. Das nachdrückliche und consequente Voranstellen des dramatischen Ausdrucks, ja der declamatorischen Schärfe vor die rein musikalische Schönheit, das fortwährend charakterisirende Farbenmischen im Orchester, das Verflößen von Recitativ und Cantilene, die bishin ungewohnten Begleitungsmassen, welche den Gesang mitunter verschlingen, die bishin ebenso ungewohnte Ausdehnung der einzelnen Musikstücke – dies Alles sind Neuerungen, welche die „Euryanthe“ von allen andern Opern, Weber's sowol, als seiner Vorgänger und Zeitgenossen, unterschieden. An diese Elemente einer consequenten Dramatisirung der Musik knüpfte Wagner, der raffinirtere, aber ungleich dürftiger begabte Musiker, seine „Reformen“. Wer erkennt nicht in den Gesängen Lysiart's und Eglantinens und manchen Scenen des dritten Actes Wagner's musikalische Muttersprache, die allerdings bei ihm im Verlauf der Jahre leider bis zum kreischenden Jargon entartet ist?

Als der Akademische Musikverein zu Breslau die Euryanthe-Musik im Concert aufzuführen wünschte, schrieb Weber: „‚Euryanthe‘ ist ein rein dramatischer Versuch, seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste hoffend, sicher wirkungslos, wenn ihrer Hilfe beraubt.“ Der Componist besaß also das volle Bewußtsein seines später von Wagner adoptirten Stylprincips; nur war er zu sehr echter Musiker, um jemals in das formlose, musiktödtende Sprechpathos seines Nachfolgers verfallen zu können. Der feinsinnige, melodienreiche Weber hätte ohne Zweifel höchlich dagegen protestirt, für den Großvater „Lohengrin's“ zu gelten, geschweige denn „Tristan's“, mit dem

er wahrscheinlich nicht einmal naturgeschichtlich in Eine Classe hätte gezählt sein wollen. Verantwortlich machen darf man demnach Weber für die Zukunftsmusik ebensowenig, als Goethe für all' die wunderlichen Nachbildner seines Götz und Werther. Die Geschichte aber, die nun einmal keine voraussetzungslose Erscheinung kennt, wird trotzdem die „Euryanthe“ als die ursprüngliche Heimat der Wagner'schen Musik bezeichnen müssen, als die verlockende Halbinsel, auf deren Seeseite Wagner, auf deren Landseite Meyerbeer sich ansiedelte.

Noch einen Zug von Verwandtschaft bemerken wir zwischen „Euryanthe“ und Wagner's Opern, der weniger die Grundsätze des Schaffens, als dieses selbst betrifft. Das ist die eigenthümliche Anstrengung des Talentes, die bei Wagner in jeder Oper vorhanden und von Werk zu Werk in enormer Steigerung begriffen ist, bei Weber wenigstens in der Einen „Euryanthe“ sich bemerkbar machte. Weber's musikalische Erfindung, die im „Freischütz“, „Oberon“, „Präciosa“ leicht und üppig dahinquillt wie ein voller Bach durch Blumen- und Wiesengrund, arbeitet in der „Euryanthe“ mit ungleich geringerer Ursprünglichkeit und nimmt mitunter zu künstlichen Druck- und Pumpwerken ihre Zuflucht. Daß nicht etwa ein beginnendes Versiegen des Talentes die Schuld trug, sondern die durch ein bedenkliches Princip bedingte Bemühung, dies Talent über sein natürliches Maß hinaus gewaltsam zu überhöhen, beweist der spätere „Oberon“, der, mehr in die Formen des „Freischütz“ zurücklenkend, wieder den vollen, natürlichen Schwung und Liebreiz der Weber'schen Melodie athmet. Wir theilen die Meinung Max v. Weber's, daß „Oberon“ sich zu der schönsten Oper des Meisters entfaltet hätte, wäre es diesem vergönnt gewesen, die englische Partitur seiner Intention gemäß für Deutschland umzuarbeiten. – „Freischütz“ und „Euryanthe“ verhalten sich musikalisch ungefähr zu einander, wie „Tannhäuser“ zu „Lohengrin“; was die spätere Oper an Größe und Consequenz gewonnen, hat sie mit der Frische und Natürlichkeit der früheren erkauft. Hier aber hört jede Aehnlichkeit zwischen beiden Tondichtern auf. Während Weber nach der „Euryanthe“ zum kleineren Genre („Oberon“) zurückkehrte, das dramatische Princip nicht noch straffer spannend, sondern es vielmehr durch weichen Anhauch der Melodie mildernd, fuhr Wagner von Werk zu Werk fort, seinen Opern immer mehr Musik auszusaugen und declamatorisches Pathos einzublasen, bis endlich als letzte Consequenz seines „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ die „Nibelungen“ und „Tristan“ als riesige, blutlose Gespenster sich vor uns ausstrecken.

Die Entstehungsgeschichte der „Euryanthe“ liegt gegenwärtig durch das Verdienst des trefflichen Max v. Weber so plan vor uns ausgebreitet, daß

kaum mehr eine von des Meisters Absichten und Anschauungen bezüglich dieses Werkes zweifelhaft ist. Weber stand eben inmitten der Triumphe seines „Freischütz“. Nicht blos die höchsten Erwartungen des Publicums, auch das Verhalten der Kritik rief ihn für sein zweites Werk zu äußerster Anspannung auf. Ihn, der auf sein musikalisches Können so großes Gewicht legte, mußte der von manchen Kritikern geäußerte Zweifel verdrießen, ob der Componist dieses genialen „Singspiels“ auch für die Formen der großen, durchgesungenen Oper ausreichen werde. Als Barbaja im Jahre 1821 Weber eine neue Oper „im Styl des Freischütz“ für Wien bestellte, war dieser sofort entschlossen, sich nur zu einer „großen heroischen Oper“ herbeizulassen. Madame Helmine v. Chezy, der kleine, rasche Schöngeist von Dresden, bot ihm eine ganze Musterkarte von Stoffen an, und der Meister wählte daraus leider – die „Euryanthe“. Die Plage, welche ihm dies Textbuch bereitet hat, war grenzenlos. Neunmal mußte „das Chez“ (so nannte Weber die Dichterin, die ihm als eine Art Neutrum, nicht Mann, nicht Weib, erschien) die Fabel umarbeiten. So richtig Weber zahlreiche Fehler des Textbuches erkannte und änderte, so gründlich täuschte er sich über die Hauptsache: den unverständlichen, unmotivirten Kern des Ganzen. Der Angelpunkt der Handlung ist über diese Welt hinausverlegt, in ein Geheimniß von „Udo und Emma“, eines längst verstorbenen Pärchens, das Niemanden interessirt und dessen transmundane Verhältnisse Niemand versteht. Dies alberne, außer der Handlung liegende und diese doch bewegende Geheimniß bildet den Rahmen um vier Hauptpersonen, deren keine uns einen unbedingten, herzlichen Antheil einzuflößen vermag. Die ideale Partei bilden der schwachköpfige Minnesänger Adolar, der Morgens mit seinem felsenfesten Vertrauen prahlt und Abends auf den oberflächlichsten Verdacht hin die Geliebte zum Tode führt, und Euryanthe, die ebenso schwachsinnige Dulderin, welche sich gegen die furchtbarste Anklage weder vor dem Hofe noch später auf der Tag- und Nachtreise mit Adolar mit einer Sylbe rechtfertigt. Ihnen stehen Lysiart und Eglantine gegenüber, ein Paar gebildete Satane, die gleichsam aus Einem Stück die niedrigste Bosheit repräsentiren und stets zugleich an der Deichsel dieser widerwärtigen Intrigue ziehen. Das ganze Unheil, welches das tugendhafte Liebespaar mit Einem Worte hätte abwenden können und sollen, behält für uns etwas so Befremdendes, Aeußerliches, wie später der glückliche Ausgang, welchen ebenso plötzlich ein einziges Wort herbeiführt. Der freudige Schlußeindruck, die Liebenden nun doch endlich vereinigt zu sehen, wird aber noch obendrein durch das Ultimatum verkünstelt, daß nun die Erlösung von Emma’s Geist gesichert und dies eigentlich von alledem die Hauptsache sei.

Weber ließ sich durch den Reichthum an musikalischen Momenten, durch den Glanz der Scene und den ritterlichen Ton des Ganzen über die trostlos verfehlte Grundlage der Handlung täuschen. Trotzdem konnte diese Dichtung den Componisten nimmermehr mit jener Begeisterung und Liebe erfüllen, wie kurz zuvor der „Freischütz“. Diesen Mangel an naiver Freude, an unmittelbar hervorquellender Herzlichkeit trachtete Weber durch das Aufgebot seiner ganzen Kunst zu verdecken, und durch imposante Häufung von Ausdrucksmitteln die handelnden Personen über ihre wahre Bedeutung, sowie sein Talent über das Gebiet hinauszuheben, in welchem er souverän herrschte. Die schönsten Nummern der Oper sind gerade die in kleineren Formen sich bewegenden, welche Liebe, Freude, hoffnungsvolle Sehnsucht athmen. In den großen, leidenschaftlichen Nummern, den Gesängen Lysiart’s und Eglantinens, dem zweiten Finale u. s. w., auf welche der Componist die größte Kunst und Anstrengung verwendet hat, ist das Forcirte, Unfreie und Gedrückte mehr oder minder überall fühlbar. Weber’s Musik erscheint uns in diesen Scenen höchster Leidenschaft und Größe wie in einem zu weiten Mantel. Der Musiker bemerkt auch leicht die Stellen (zierliche Zwischenspiele und Gesangscadenzen), welche aus dem pathetischen Styl fallen und das wohlbekannte freundliche Lächeln des Freischütz-Componisten zeigen. Weber vermochte große Musikstücke nicht aus dem Felsen zu hauen, wie Beethoven, er setzte sie aus Blumen und Blüthen zusammen. Man pflegt häufig die „schönen Einzelheiten“ des „Freischütz“ zu loben und ihm die „Euryanthe“ als ein „schönes Ganze“ bevorzugend entgegenzustellen. Wir sind der entgegengesetzten Ansicht, indem wir den prachtvollen Einzelheiten der „Euryanthe“ gegenüber den „Freischütz“ für das einheitlichere, harmonischere Werk halten.

„Euryanthe“ erfuhr bei ihrem ersten Zug über die deutschen Bühnen in den allerbesten Fällen einen *Succès d’estime*. Am günstigsten war es ihr noch in Wien gegangen, wo das Publicum, zumeist aus persönlicher Verehrung für Weber, die ersten Vorstellungen auszeichnete, jedoch mit dem Moment erkaltete, als Weber abgereist war. Die Kritik in ganz Deutschland behandelte das Werk sehr kühl, ja ungerecht, die Mängel grell hervorhebend, die Vorzüge übersehend oder unterschätzend. Als man nach Jahren die „Euryanthe“ wieder hervorzog, trat eine berechtigte Reaction gegen jene ältere Anschauung ein: man erblickte darin nur Vorzüge und keinerlei Mängel, und war insonderheit bemüht, den naiveren und populären „Freischütz“ gegen die vornehmere „Euryanthe“ herabzusetzen. Das ist im Großen und Ganzen noch der Standpunkt der heutigen Kritik. Unseres Erachtens hat ein dritter Standpunkt mehr Berechtigung, welcher, vom

Uebermaß dieser Bewunderung zurückkommend, die glänzenden Vorzüge der „Euryanthe“ und namentlich ihre große kunsthistorische Bedeutung anerkennt, den „Freischütz“ jedoch als die echtere, natürlichere Blüthe von Weber’s Talent in sein ursprüngliches Recht wieder einsetzt. Der kleinere, naturgemäße Kreis, welchen ein Talent vollkommen auszufüllen, ja mit dem Schein, ihn noch weit zu überfluthen, auszufüllen versteht, muß uns ästhetisch immer noch höher gelten, als die größere, fremdartige und mit angestrengtester Kraft doch nur nahezu gelöste Aufgabe.

Lesarten *(WA Echo 1865, 345–348)*

1–3) **Hofoperntheater** … *Ed. H.*] **Opernbericht aus Wien.** („Euryanthe“ von C. M. v. Weber.)
6) charakteristische] characteristische
13) Wagnerschen] Wagner’schen
15) sowol,] sowohl,
26) Verwandtschaft] Verwandschaft
30) charakterisirende] characterisirende
35) sowol,] sowohl,
39) Eglantinens] Eglantinen’s
42) Akademische] Academische
43) „‚Euryanthe‘] „Euryanthe
52) Classe] Klasse
57) Heimat] Heimath
77) „Freischütz“] „Freischütz
77f.) „Euryanthe“] „Eurianthe“
92) eben] *entfällt*
100) entschlossen,] *ohne Komma*
111) alberne,] *ohne Komma*
118) Hofe] Hofe,
121) Einem] einem
129f.) sei. *Absatz* Weber] *ohne Absatz*
137) wahre] *entfällt*
142) Eglantinens,] Eglantinen’s,
154) „Euryanthe“] „Eurianthe“
158) Publicum,] Publikum,
176) Aufgabe.] Aufgabe.
E. H.

Lesarten *(WA MO 1, 69–75 unter* Aus Deutschlands romantischer Schule.*)*

1–3) **Hofoperntheater.** … *Ed. H.*] *entfällt*

7) scheint uns] ist

8) Weber's … sein.] Weber's Euryanthe der Fall.

11) Wagner's] *nicht gesperrt*

13) „Euryanthe"] Euryanthe

13) Wagnerschen] Wagner'schen

15f.) Reminiscenzen … Gluck,] Reminiscenzen: während von Gluck,

18) „Lohengrin" und „Euryanthe"] Lohengrin und Euryanthe

20) Ortrud's … Telramund's … Eglantine … Lysiart.] *nicht gesperrt*

22) *carrikirte*,] *carikirte*,

24) „Lohengrin"] Lohengrin

28) „Euryanthe".] Euryanthe.

33) bishin] *entfällt*

34) „Euryanthe"] Euryanthe

35) Weber's] *nicht gesperrt*

38) „Reformen".] Reformen.

39) Eglantinens] Eglantinen's

40f.) Jahre … entartet] Jahre bis zum mißklingenden Dialekt entartet

43) „‚Euryanthe'] „Euryanthe

47) Wagner] *nicht gesperrt*

51) „Lohengrin's" … „Tristan's",] Lohengrin's … Tristan's,

56) „Euryanthe"] Euryanthe

58f.) Wagner … Meyerbeer] Wagner, auf deren Landseite Meyerbeer

60) „Euryanthe"] Euryanthe

63) enormer] sichtlicher

64) Weber] *nicht gesperrt*

64) „Euryanthe"] Euryanthe

65) machte.] machte. *Texteinschub in MO 1:* Er war sich dessen mitunter sehr wohl bewußt, aber der beängstigend große Erfolg seines Freischütz ließ ihm keine Ruhe. „Dies Alles (den Freischütz nämlich) zu überbieten, ist nun die Aufgabe, und das ist mir schrecklich," schreibt Weber an Frau v. Chezy. „Die Euryanthe muß etwas ganz Neues werden, muß ganz allein auf ihrer Höhe stehen." „Thürmen Sie Schwierigkeit auf Schwierigkeit," fügt er dringend hinzu, „sinnen Sie auf Sylbenmaße, über die man verzweifeln

könnte!“ Bei dieser Ueberanspannung seines liebenswürdigen und glänzenden, aber beschränkten Talents ging Weber die frische Unbefangenheit verloren, mit welcher er im Freischütz sich dem melodischen Fluß seiner Erfindung hingab.

65f.) „Freischütz“, „Oberon“, „Präciosa“] Freischütz, Oberon, Präciosa

67) „Euryanthe“] Euryanthe

69) Versiegen] Versiechen

72) „Oberon“, … „Freischütz“] Oberon, … Freischütz

74–77) Wir … umzuarbeiten.] *entfällt*

77f.) „F r e i s c h ü t z“ und „E u r y a n t h e“] Freischütz und Euryanthe

78f.) „T a n n h ä u s e r“ zu „L o h e n g r i n“;] Tannhäuser zu Lohengrin;

82) („Oberon“)] (Oberon)

87) „Tannhäuser“ … „T r i s t a n“] Tannhäuser und Lohengrin die N i b e l u n g e n und T r i s t a n

89) „Euryanthe“] Euryanthe

90) M a x v. W e b e r] *nicht gesperrt*

92) W e b e r] *nicht gesperrt*

93) „Freischütz“.] Freischütz.

101) H e l m i n e v. C h e z y ,] *nicht gesperrt*

103) „Euryanthe“.] Euryanthe.

115) A d o l a r ,] *nicht gesperrt*

117) E u r y a n t h e ,] Euryanthe,

118) Hofe] Hofe,

120) L y s i a r t und E g l a n t i n e] *nicht gesperrt*

134) „Freischütz“.] Freischütz.

138) die … sowie] *entfällt*

142) Eglantinens,] Eglantinen’s,

144) überall] *entfällt*

149) W e b e r] *nicht gesperrt*

150) B e e t h o v e n ,] *nicht gesperrt*

152) „F r e i s c h ü t z“ … „E u r y a n t h e“] Freischütz zu loben und ihm die Euryanthe

153) Wir sind der] Ich neige zur

154) wir den] ich den

154f.) „Euryanthe“ … „Freischütz“] Euryanthe gegenüber den Freischütz

155) halten.] halte.

156) „E u r y a n t h e“] Euryanthe

158) W i e n] *nicht gesperrt*

159f.) mit … erkaltete,] sofort erkaltete,

160) war.] war. *Texteinschub in MO 1:* Mit Unrecht argwöhnte Weber so bitter, daß das Publicum in der Euryanthe eine zweite Auflage vom Samiel in der Wolfsschlucht erwartet und diese Enttäuschung ihm nicht vergeben habe. Wenn das rein Menschliche so frisch und herzlich in der Euryanthe herrschte wie im Freischütz, man hätte das Gespenstische unschwer vermißt. Im Gegentheil finden wir gerade die Einführung des Wunderbaren in der Euryanthe so störend und abgeschmackt, daß es zunächst unsere volle warme Hingebung an das Ganze hindert. In dem stillen Försterhaus, im grünen Wald, unter Jägern und Bergleuten, da fühlte sich Weber's Muse heimischer als an dem glänzenden Hofe des französischen Königs. So wie der Schauplatz, so standen die pathetischen, theils überfeinen, theils rohen Empfindungen in der Euryanthe unserm deutschen Meister nicht so menschlich nah, als jene maßvolleren im Freischütz. Man vergleiche das Eintrittsduett der beiden Freundinnen in Euryanthe und jenes im Freischütz; den herzlichen Gesang Maxen's mit dem anspruchsvolleren Adolar's, den frischen, dämonischen Humor Caspar's mit der finsteren, nackten Wuth Lysiart's.
163) „Euryanthe“] Euryanthe
166) „Freischütz“ … „Euryanthe“] Freischütz gegen die vornehmere Euryanthe
167) Unseres] Meines
170) „Euryanthe“] Euryanthe
171) „Freischütz“] Freischütz
175) immer noch] doch

Neue Freie Presse, 7. 11. 1865

Musik.

(Philharmonisches Concert. Männergesang-Verein.)

Ed. H. Die musikalische Saison ist soeben mit Gesang und Spiel durch den Männergesang-Verein und die Philharmoniker förmlich eröffnet worden. Letztere introducirten ihr erstes Concert mit Mendelssohn's Ouverture zu „Ruy Blas“. Ein Eröffnungsstück *par exellence*. Als musikalisches Kunstwerk keine der „Concert-Ouverturen“ Mendelssohn's erreichend, hat „Ruy Blas“ in seinem jugendlichen Fortstürmen, seiner glänzenden Ritterlichkeit doch einen Zug für sich, welchen weder der märchenhaft

vergeistigte und vergeisterte „Sommernachtstraum“, noch die mondscheingebadete „Melusina“, noch endlich die düstere Landschaft der „Hebriden“ aufweist. Daß die Ruy-Blas-Ouverture äußerlicher, daß sie im eminenten Sinn theatralisch ist, nimmt ihr die Ebenbürtigkeit mit diesen Concert-Ouverturen, wahrt ihr aber eine gewisse realistische Selbstständigkeit neben diesen. Wir bekennen uns zu einer kleinen Schwäche für die jugendliche chevalereske Energie im „Ruy Blas“ gegenüber der allzu weichen Sentimentalität mancher späteren, viel kunstvolleren Composition Mendelssohn's; von „Jugendwerken“ im gewöhnlichen Sinn ist ohnehin kaum die Rede bei einem Tondichter, der mit zwanzig Jahren den „Sommernachtstraum“ und die „Walpurgisnacht“ geschrieben. So glänzend ausgeführt wie am Sonntag von den „Philharmonikern“ kann die Ouverture eine lebhaft anregende Wirkung nicht verfehlen.

Etwas abgeblaßt nahm sich daneben Cherubini's „Lodoiska“-Ouverture aus, die wir trotz ihres großen dramatischen Ernstes und des überaus feinen zweiten Themas den besten Ouverturen des Meisters („Faniska“ namentlich) nicht gleichstellen können. Ueber die Mitte ihrer Entwicklung, an dem Punkte angelangt, wo man eine energische Steigerung und Erhebung erwartet, nickt die Ouverture geradezu ein und schläft einen längeren, pastoralen Schlummer, aus dem sie endlich, wie von derber Hand gerüttelt, auffährt und in zwei Sprüngen zur Thür hinaus ist.

Eine sehr anziehende Novität war Julius Grimm's viersätzige „Suite in Canonform“ für Streichinstrumente. Indem diese Composition (die wol richtiger mit „Symphonie“ bezeichnet wäre) sich durchaus den Zwang der canonischen Schreibart auflegt und überdies auf jede Mitwirkung von Blasinstrumenten verzichtet, schafft sie sich positive und negative Schwierigkeiten, die zu bewältigen nur ein entschiedenes Talent und große Gewandtheit vermag. Beide Vorzüge muß man dem Componisten ohneweiters zugestehen. Seit langer Zeit hat uns kein Erstlingswerk so viel Achtung und Antheil abgezwungen. Die canonische Imitation ist durch alle vier Sätze und ununterbrochen durchgeführt (meist tactweise), aber mit so viel Geschick und Grazie, daß der Hörer davon nur den Reiz dieser tönenden *jeux d'esprit* empfängt, das behagliche Vergnügen musikalischen Vor- und Nachdenkens, ohne von der Schwere und Starrheit der Regel irgendwie belästigt zu werden. Grimm trägt seine canonischen Bande mit ungewöhnlicher Freiheit und Eleganz. Er verwendet allerdings nur den Canon in der Octave, innerhalb dieser Form bietet er aber so viel Abwechslung als möglich. So führen im ersten Satz, einem in energischer Triolenbewegung aufstürmenden Allegro, anfangs die Violinen den Canon

mit den Bässen; schon in dem gesangvollen zweiten Thema ist er aber zwischen die erste Violine und das Cello verlegt, und zwar mit syncopirten Accenten, die an den pikanten Reiz eines leichten Hinkens erinnern. Der zweite Satz, ein reizendes Andante, ist für Soloquartett geschrieben. Den Gesang der Violine (von Hellmesberger meisterhaft vorgetragen) verfolgt canonisch die Viola, beide getragen von Arpeggien des Violoncells und den einfachen Grundtönen des Contrabasses. Das Andante erinnert an die köstlichen „Canons für den Pedalflügel“ von R. Schumann; ihm gebührt eigentlich das Verdienst dieser ganz modernen Neugestaltung alten Materials, welche man kurz den gesangvollen Canon nennen könnte und deren schönste Kunst es ist, die Kunst zu verbergen. Der dritte Satz der Grimm’schen Suite (ein Menuett), in welchem die erste Violine mit der zweiten den Canon führt, bewegt sich sehr gefällig, insbesondere hebt sich das Trio in *E-dur* in schöner Klangwirkung hervor. Stünde der vierte Satz auf der Höhe der früheren, die er von rechtswegen sogar zu überflügeln hätte, so ließe die Totalwirkung nichts zu wünschen übrig. Leider ermattet die Erfindungskraft des Componisten gerade hier, wo der schon etwas angestrengte Hörer einen tüchtigen Schwung nach oben brauchte. Das Publicum, dessen Stimmung während des Finalsatzes etwas erkaltete, blieb trotzdem dem ganzen Werk günstig gestimmt. Ein doppelt ehrenvoller Erfolg für eine Composition, die durch ihre freiwillig angelegte musikalische Rüstung sich förmlich gegen jeden populären Erfolg verschanzt. Die mit musterhafter Glätte und Präcision ausgeführte *B-dur*-Symphonie von Beethoven beschloß das vom Capellmeister Dessoff trefflich dirigirte Concert, welches vor überfülltem Hause und unter anhaltenden, lebhaften Beifallszeichen vor sich ging.

Die Fest-Liedertafel des Wiener Männergesang-Vereins lieferte einen neuen Beweis für die ungemeine Beliebtheit dieses Instituts. Der große Sophiensaal war überfüllt, die Hitze erdrückend, das angeborne Menschenrecht, zu sitzen, zu essen und zu trinken – „sistirt“. Trotzdem lauschten Hunderte von Menschen, die rechtzeitig (d. h. um zwei Stunden zu spät) am Platze waren, stehend, eingeengt und vergnügt den Vorträgen unserer trefflich geschulten Sänger. Von Novitäten hörten wir einen Chor von Herbeck: „Der Verliebte“, in volksthümlicher Weise *à la* Aennchen von Tharau gemüthlich componirt und auf Verlangen wiederholt. Hierauf eine größere Composition von Engelsberg: „Poeten auf der Alm“. Wir sehen uns inmitten einer Gesellschaft junger Freunde, die auf einer Alpenpartie ihrer poetischen Begeisterung, je nach Scene und Stimmung verschieden gefärbt, in Citaten deutscher Lieblingsdichter Luft machen. Einleitung und

Schluß zu diesem kleinen Cyklus von Chören hat die ebenso versgewandte als notenkundige Hand Engelsberg's abrundend hinzugefügt. Die Composition ist die hübscheste uns bekannte Anwendung der Ländlerform auf Chorgesang; hier zu tieferer Empfindung sich sammelnd, dort in heiterer Lebenslust aufschäumend, klingt sie überall frisch, gemüthvoll und wahr, nirgends in die Extreme des Gesuchten oder des Trivialen verfallend.

Engelsberg, der seinen ersten raschen Erfolg auf dem Gebiet des musikalischen Scherzes errungen, hat seither durch mehrere ernste Chöre, insbesondere den jüngst erschienenen „Heini von Neyer" bewiesen, daß das Gebiet seines Talents viel weiter ausgesteckt sei. Die beneidenswerthe melodiöse Ader, die Engelsberg's humoristischen Chören so schnelle Beliebtheit verschaffte, strömt auch in seinen sentimentalen und zärtlichen Melodien. Die wanderfrohe, studentisch glückliche Stimmung in den „Poeten auf der Alm" erinnerte uns unwillkürlich an Eichendorff's Jugendnovelle „Dichter und ihre Gesellen". In jedem dieser anspruchslosen Chöre steckt ein Stück Jugend. Wenn etwas den Eindruck der Novität beeinträchtigte, so war es der Umstand, daß der Componist die (mitunter sehr wesentliche) Begleitung nur für Clavier und nicht für ein kleines Orchester gesetzt hat. In den weiten Räumen des Sophiensaales und unter der Wucht so vieler Stimmen verlor sich das Clavier bis zur Unhörbarkeit. Engelsberg's „Poeten" wurden nach jedem Abschnitte lebhaft beklatscht und zur Wiederholung verlangt. Ein komisches Potpourri von H. Schläger (in Salzburg), „Die Landpartie", erregte viel Heiterkeit. Sämmtliche Chöre dirigirte mit gewohnter Auszeichnung Herr Hof-Capellmeister Herbeck; als Vorstand des Vereins fungirte zum erstenmale Herr Nikolas Dumba. Die neue Stellung dieses Herrn ist für beide Theile ehrenvoll. Muß es Herrn Dumba freuen, daß eine Gesellschaft von so ausgezeichneter und begründeter Reputation sich mit Einstimmigkeit seiner Leitung anvertraut, so können wir andererseits dem Männergesang-Verein zu dieser Wahl nur gratuliren. Herr Dumba ist als feingebildeter, liebenswürdiger, nach jeder Richtung hin unabhängiger Mann bekannt und in allen Kreisen der Residenz geschätzt. Er ist Dilettant im besten Sinn – indem er besser singt und mehr Musik versteht, als mancher Sänger von Fach – und Mäcen im besten Sinn, indem er seit Jahren Kunst und Künstler ohne jegliche Ostentation unterstützt. Die Freunde des unvergeßlichen Ander wissen mehr davon, in ihrem Herzen hat sich Dumba ein Denkmal gesetzt, noch ehe er das für Ander auf dem St. Marxer Friedhof errichten wollte.

Lesarten *(WA Conc. II, 343–344 unter* **Philharmonische Concerte.** *u. 347–348 unter* **Singvereine.***)*

1–5)	**Musik.** … mit] *entfällt*
5f.)	Mendelssohn's … Ein] Mendelssohn's Ouverture zu „Ruy Blas“ ist ein
10)	„Sommernachtstraum“,] „Sommernachtstraum,“
11)	„Melusina“,] „Melusina,“
13)	Sinn] Sinne
14)	Selbstständigkeit] Selbständigkeit
18)	Sinn] Sinne
20)	„Walpurgisnacht“] Walpurgisnacht
22f.)	verfehlen. *Absatz* Etwas] *ohne Absatz*
23)	„Lodoiska“-] *gesperrt*
31f.)	„Suite in Canonform“] *gesperrt*
32)	wol] wohl
53)	(von Hellmesberger meisterhaft vorgetragen)] *entfällt*
66)	oben] Oben
66f.)	Publicum,] *ohne Komma*
67)	dessen Stimmung … erkaltete,] *entfällt*
68)	Werk] Werke
68)	gestimmt. Ein] gestimmt; ein
70–74)	Die … ging.] *entfällt*
75)	Die Fest-Liedertafel des] *gesperrt*
75–83)	lieferte … Hierauf] brachte
93f.)	verfallend. *Absatz* Engelsberg,] *ohne Absatz*
96)	Neyer“] Steyer“
103–124)	Wenn … wollte.] *entfällt*

Neue Freie Presse, 15. 11. 1865

Concerte.

(Erstes Gesellschaftsconcert. S. Bachrich. R. Orsi. Quartette von Laub und Hellmesberger.)

Ed. H. Von den drei Musikstücken, welche das Programm des ersten Gesellschaftsconcertes bildeten, war kein einziges neu, jedes aber hatte eine Reihe von Jahren unberührt gelegen, nach deren Ablauf ein

Werk gleichsam als Halbnovität wieder erwacht. So ist Gade's Concert-Ballade „Erlkönigs Tochter“ seit ihrer ersten Aufführung im Jahre 1856 nicht wieder gegeben worden, obwol sie damals entschieden gefiel. Andere Novitäten konnten sich in Wien gleichen oder noch größeren Erfolges rühmen, und sind trotzdem ebensowenig wiederholt worden. Concert-Novitäten haben ein ungleich härteres Los, als die dramatischen. Erringt eine Oper ihren anständigen Erfolg, so darf sie auf mehrere rasch aufeinanderfolgende Reprisen zählen, deren jede den Hörern einige neue, früher übersehene Vorzüge entdecken hilft, und im ungünstigsten Falle wenigstens als gerechte Appellation von einem unvorbereiteten zu einem „besser informirten“ Publicum auftritt. Fallen aber die Würfel gleich auf den ersten Wurf günstig, so siedelt sich eine Novität, wie Gounod's „Faust“ u. dgl., vollständig im Repertoire fest und ist binnen Jahresfrist den Hörern Note für Note geläufig. Was geschieht hingegen mit einer neuen Symphonie, Ouverture oder Kammermusik? Sie wird applaudirt und – ist nun für 10 bis 15 Jahre, vielleicht für immer, todt. Es fallen uns zur Noth ein bis zwei lebende Componisten ein, von denen größere Concertstücke mehr als einmal aufgeführt sind. Haben nicht die beiden Serenaden von Brahms bei ihrer ersten und einzigen Aufführung gefallen? Hat Volkmann's Clavierconcert, Rubinstein's „Paradies“, Lachner's erste Suite, Hager's „Sturm“-Ouverture und so manches andere Orchesterstück nicht gefallen? Und von den zahlreichen durch Hellmesberger neu vorgeführten und seither verschollenen Quartetten und Trios würde keines durch eine zweite Aufführung gewinnen? Manche Novität wird bei Hellmesberger drei- und viermal probirt, ehe sie von den Spielern ganz gefaßt, anerkannt, ja liebgewonnen wird. Und das große Publicum, welches nicht das feine Ohr, nicht die musikalische Erfahrung dieser Herren besitzt, sollte das Stück aufs erste Hören gleich so vollständig aufgenommen und ausgekostet haben, daß eine zweite Aufführung Thorheit wäre? Könnte man doch nur mit der zweiten Aufführung anfangen! hörten wir einmal einen jungen Componisten ausrufen, und er hatte Recht. Das *jus gladii* des Publicums fechten wir nicht an, wol aber die Uebung, eine wohlaufgenommene Novität blos deßhalb, weil sie nun keine „Novität“ mehr ist, zu den Todten zu legen. Unsere Concertprogramme bestehen fast ausschließlich aus zwei Classen von Compositionen: classische, welche fortwährend, und neue, die niemals wiederholt werden. Wir möchten eine dritte Kategorie hinzufügen: Wiederholung moderner Musikstücke, die nicht an die classischen Ahnherren reichen und vielleicht auch nicht auf die Nachwelt, deren einseitige, epigone Vorzüge aber auf die Gegenwart immerhin ihren Reiz und ihre Bedeutung

haben. Von neueren Componisten ist nur Schumann (nach seinem Tode) durch häufigere Wiederholungen geehrt, welche (hauptsächlich durch das Verdienst Dessoff's und Hellmesberger's) jetzt den Charakter der Regelmäßigkeit gewinnen. Und doch sind auch von Schumann's Compositionen viele nach der ersten Aufführung mit Unrecht beseitigt worden. Sollten „Page und Königstochter", die „Messe", das „Requiem" u. A. keine Wiederholung verdienen? Was nicht an der ersten Aufführung stirbt, soll auch nicht nach derselben sterben.

Auf diese Betrachtungen führte uns „Erlkönigs Tochter", mit deren Wiederaufnahme Herr Herbeck recht that, obwol das Stück weder neu, noch von Beethoven ist. Es bedürfte, um sie gutzuheißen, nicht einmal der billigen Rücksicht auf den „Singverein" der Gesellschaft, dessen dankenswerthe Mitwirkung doch auch ein dankbares Object wünscht und verdient. Gade's Composition imponirt zwar nirgends durch Großartigkeit und geniale Kraft, athmet aber durchwegs den Hauch natürlicher Anmuth und feiner Bildung. In engem Rahmen begrenzt, trachtet sie nirgends denselben anspruchsvoll zu sprengen, sondern füllt ihn mit wohlthuender Mäßigung und Bescheidenheit. An Mendelssohn'sche Ausdrucksweisen und einige Weichlichkeit muß man bei Gade gefaßt sein, dafür gibt er aber auch in der ihm eigenen stimmungsvollen Poesie sein Bestes. Der Text zu „Erlkönigs Tochter" ist aus dänischen Balladen zusammengestellt und behandelt die von Herder bei uns eingeführte Sage vom Herrn Olaf, der am Abend vor seiner Hochzeit durch den gespenstischen Erlengrund reitet. Von Erlkönigs Tochter, die ihn zum Tanze zwingen will, verlockt und dann geschlagen, kehrt er, den Tod im Herzen, heim. Durch das Auseinanderziehen dieses einfachen Hergangs in drei Abtheilungen mußte viel monotone Wiederholung und mancher Lückenbüßer in das Ganze kommen. Für den raschen Fortschritt des Dramatischen (das in Löwe's Composition der Herder'schen Ballade so hinreißend wirkt) tauschte Gade den Vortheil einer bequemen Auseinanderfaltung der lyrischen Momente ein. In diesem liegt auch seine Stärke; sie bewährt sich am schönsten in der zweiten Abtheilung, dem Gipfelpunkt des Ganzen. Wie reizend klingt der Strophengesang von Erlkönigs Tochter – die Melodie in *As-dur* bricht wie ein silberner Mondstrahl aus dem vorhergehenden *E-moll*-Chor hervor. Die Mahnung der Mutter und Olaf's Romanze: „So oft mein Auge die Fluren schaut" gewinnen durch ihren edlen, weichen Ausdruck. Nur die Chöre der ersten und dritten Abtheilung sind von einer etwas trockenen Beschaulichkeit. Sinnig ist der Gedanke des volksthümlich gehaltenen Strophenliedes, womit der Chor das Ganze nach Art eines Prologs und Epilogs einleitet und schließt.

Die Aufführung der Ballade war jener vom Jahre 1854 überlegen. Die Solopartien, damals von zwei Anfängerinnen und einem Veteran gesungen, ruhten diesmal in bewährteren Händen. Die feine, kalte Stimme der Frau Passy ist für das schöne, lockende Verderben wie gemacht, das am Erlenhag seine Silbernetze breitet. Nur das zu tiefe Intoniren schien uns nicht elfenmäßig, noch weniger das heftige Tactiren mit ganzem Körper. Fräulein Bettelheim's schöne Stimme war an dem Tage bei weitem nicht so rein und frei als gewöhnlich, trotzdem müssen wir ihrer Mitwirkung dankbar sein. Herrn v. Bignio's klangvolles Organ und weiche Empfindung kamen in dem Part des Olaf zu voller Geltung. Man denke sich die starken, reinen Klangmassen unseres „Singvereins" dazu und über all dem Herbeck's wachsame Hand, und man wird begreifen, daß der Total-Eindruck der Ballade ein entschieden vortheilhafter war.

Ueber der Aufführung von Sebastian Bach's Cantate: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" leuchtete kein günstiger Stern. Fräulein Bettelheim's Stimme war, wie gesagt, indisponirt, die des Herrn Mayerhofer in hohem Grade heiser, und bei Herrn Erl konnte man von einer „Stimme" überhaupt nicht mehr sprechen. Auf die übrigen Mitwirkenden übt derlei schnell einen niederdrückenden Einfluß, und so ergab sich als nicht wegzuleugnendes Resultat, daß die Cantate keineswegs jene Wirkung auf das Publicum machte, deren wir uns von den Aufführungen aus den Jahren 1854 und 1857 her erinnern. Bach's Trauercantate gehört zu den in Deutschland bekanntesten und populärsten des großen Meisters. Gedrängter und faßlicher als die Mehrzahl der Bach'schen Cantaten, strebt diese mehr nach rührendem Ausdruck, als nach Entfaltung reichster musikalischer Kunst. Von dem etwas trockenen ersten Chor urtheilte Mendelssohn, der begeisterteste und trotzdem nicht blinde Bach-Verehrer, man könne denselben allenfalls auch einem andern tüchtigen Componisten jener Zeit zutrauen. Die Bemerkung ist ganz treffend und ließe sich wol auch auf eine und die andere Arie der Cantate ausdehnen. Dafür schlägt das Unisono der Bässe: „Bestelle dein Haus", mit einer Donnergewalt ein, die nur in dem contrastirenden zarten Soprangesang: „Komm', Herr Jesus", ein ebenbürtiges Gegenstück findet. Die Cantate „Gottes Zeit" (von Bach selbst *„Actus tragicus"* zubenannt) bildet in ihrer düstern, verwesungsschwelgenden Frömmigkeit ein vollständiges Seitenstück zu den kürzlich hier aufgeführten, noch bedeutenderen Cantaten: „Ich hatte viel Bekümmerniß" und „Liebster Gott, wann werd' ich sterben?" Bach's Muse gleicht einer prachtvollen Passionsblume, welche in zierlich geformtem Kelch die Kreuzigungswerkzeuge trägt.

Zwischen den beiden Cantaten, der weltlichen und der geistlichen, spielte Herr Laub das *A-moll*-Concert von Molique mit ebenso glänzender Bravour als würdigem, noblem Ausdruck. Nachdem wir uns seit Jahren fast ausschließlich zwischen dem Beethoven'schen Violin-Concert, jenem von Mendelssohn und der „Gesangscene" von Spohr bewegen, sind wir dankbar für die Wahl der beinahe verschollenen Molique'schen Composition, welche an Gedankenreichthum und Eigenthümlichkeit zwar keines der genannten drei Werke erreicht, aber in ihrem stattlichen, festen Anstand und ihrer keineswegs reizlosen Biederkeit sich als ein letzter Nachklang der Mozart-Spohr'schen Schule würdig repräsentirt. – Wenige Tage vorher hat Herr Laub (mit den Herren Käßmayer, Hilpert und Schlesinger) seine beliebten Quartett-Soiréen unter schmeichelhaftem Zuspruch und Beifall wieder eröffnet. Das Programm enthielt ein Quartett von Haydn, eines von Beethoven (*B-dur* aus *op.* 18) und Schumann's Clavier-Quartett. In letzterem zeichnete sich Herr Ed. Horn, in den Wiener Gesellschaftskreisen längst als tüchtiger Pianist und Compositeur bekannt, durch sein gediegenes, makellos reines und sicheres, dabei von jeder Affectation freies Spiel sehr vortheilhaft aus. Da es unmöglich ist, zwei Concerten zugleich beizuwohnen – diese Erfindung ginge uns noch ab – so können wir über die mit dem „Gesellschaftsconcert" zusammenfallende Production des Clarinett-Virtuosen Romeo Orsi nicht berichten. Nur das Eine ist uns bekannt, daß Herr Orsi von sehr geachteten Musik-Kritikern in München (wo er zuletzt verweilte) günstig beurtheilt wurde. Auch von dem „Abschiedsconcert" des Herrn S. Bachrich können wir nur nach glaubwürdigen Mittheilungen melden, daß der junge Künstler sich als tüchtiger und geschmackvoller Geiger erwiesen, somit allen Grund habe, seine bevorstehende Kunstreise guten Muthes anzutreten. Herr Bachrich spielte ein Concert von S. Bach, Goldmark's „Suite" (mit Herrn Epstein) und einige kleinere Salonstücke.

Schließlich haben wir von dem Eröffnungsabend des Hellmesberger'schen Quartetten-Cyklus zu erzählen. Er wurde von dem gewählten, den Musikvereinssaal dicht füllenden Auditorium in wahrhaft festlicher Stimmung begangen. Der Abend begann mit Haydn's Quartett in *B-dur* und schloß mit jenem von Beethoven in *Es* (*op.* 74). Letzteres gehört bekanntlich zu den schönsten Leistungen der Hellmesberger'schen Gesellschaft; das Adagio haben wir so seelenvoll noch niemals vortragen gehört, auch von Hellmesberger selbst nicht. Der Beifall war stürmisch; den trefflichen Genossen Hellmesberger's, Dobyhal, Hofmann und Röver, gebührt ein redlich Theil davon. – Die mittlere Nummer,

Beethoven's Claviertrio in *Es* (*op.* 70), brachte das mit Spannung erwartete Debut der Pianistin Fräulein Auguste Kolar aus Prag. Die jugendliche Künstlerin hat uns auf das angenehmste und um so freudiger überrascht, als wir die von ihr gewählte Composition für einen der rigorosesten Prüfsteine erachten. Von allen Beethoven'schen Trios ist wol keines weniger dankbar für den Virtuosen, als das genannte. Das Clavier tritt aus dem Gesammtgefüge fast gar nicht selbstständig hervor; weder verweilt die Cantilene längere Zeit in der Pianostimme, noch die eigentliche Bravour, immer sind die beiden andern Instrumente rasch ablösend, mitunter auch deckend zur Hand. Der Clavierpart bietet eine Menge Schwierigkeiten und doch kaum eine, deren Ueberwindung glänzend ins Auge sticht. Die feinste Empfindung für das Detail muß hier mit einem ausgebildeten Sinn für größere rhythmische Verhältnisse Hand in Hand gehen. Das Trio hat seltsam charakteristische Stockungen, Lücken, wenn wir so sagen dürfen, welche, schon Eigenthümlichkeiten von Beethoven's dritter Periode vorausnehmend, von gewöhnlichen Pianisten mit allerlei stylwidrigen Accenten, Rubatos u. dgl. „belebt" oder ausgefüllt zu werden pflegen. Das feine Verständniß, mit welchem Fräulein Kolar diese Partien spielte, hob sie in unseren Augen wenigstens ebenso hoch, als ihre perlende Geläufigkeit und sichere Bravour. Ueber Fräulein Kolar's „Virtuosität" im eminenten Sinne des Wortes können wir nach dieser Einen Aufgabe nicht urtheilen, aber daß sie eine echt musikalische Natur, eine Künstlerin von Geist und Empfindung sei, berufen und auserwählt, darüber plagt uns keinerlei Zweifel. Fräulein Kolar's bevorstehendes Concert wird uns Gelegenheit zu eingehenderer Betrachtung ihrer Technik bieten. Diesmal wollen wir blos ihren ungemein schönen, gesangvoll weichen und doch so distincten Anschlag hervorheben. Der Anschlag ist uns nicht blos ein technischer Vorzug wie ein anderer, er ist die Sprache, in welcher der Pianist zu uns spricht, das angeborene und kunstgebildete Organ des Redners. Sollen wir Einzelnes hervorheben, worin dieses sympathische Organ besonders schön klang, so seien es die Trillerketten im ersten Satze und die verhallenden Pianissimo im Andante. Fräulein Kolar verfügt keineswegs über eine bedeutende physische Kraft, namentlich in der linken Hand, doch weiß sie den Mangel durch rhythmischen Nachdruck trefflich zu ersetzen. Das Publicum schien von dem Spiel der jungen Künstlerin von Satz zu Satz mehr gefesselt; als der Schluß-Accord verhallte, war der glänzendste Succeß entschieden.

Lesarten *(WA Echo 1865, 377–380)*

Publicum] Publikum *grundsätzlich*
1–4) **C o n c e r t e.** … *Ed. H.*] **Concert-Bericht aus Wien.**
5) G e s e l l s c h a f t s c o n c e r t e s] G e s e l l s c h a f t s - C o n c e r t e s
9) obwol] obwohl
12) Los,] Loos,
13f.) aufeinanderfolgende] aufeinander folgende
20f.) Ouverture] Ouvertüre
30) drei- und] drei- bis
34) aufs] auf's
38) wol] wohl
39) deßhalb] deshalb
42) hinzufügen:] hinzufügen!
43) classischen] klassischen
51) „Requiem“] „Requiem“,
54) Betrachtungen] Betrachtung
64) gibt] giebt
84f.) schließt. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
91) bei weitem] lange
96) H e r b e c k ' s] *nicht gesperrt*
97f.) war. *Absatz* Ueber] *ohne Absatz*
98) Ueber der] Ueber die
101) heiser,] *ohne Komma*
111) begeisterteste] begeistertste
113) wol] wohl
116) „Komm',] „Komm,
123f.) trägt. *Absatz* Zwischen] *ohne Absatz*
124) und der] und
127) Violin-Concert,] Violinconcert,
135) -Soiréen] -Soireen
147) „Abschiedsconcert“] Abschiedsconcert
151) B a c h , G o l d m a r k ' s „Suite“] Bach, Goldmark's Suite
152) Salonstücke. *Absatz* Schließlich] *ohne Absatz*
153) Schließlich] Ferner
157) *B-dur*] *Bdur*
160) H e l l m e s b e r g e r] *nicht gesperrt*
161f.) H e l l m e s b e r g e r ' s , D o b y h a l , H o f m a n n und R ö v e r ,] *nicht gesperrt*

164) Debut] Debüt
164) Auguste] *entfällt*
167) wol] wohl
176) welche,] *ohne Komma*
177) Beethoven's] Beethovens
179) u. dgl.] und dgl.
180) unseren] unsern
183) Einen] einen
184) echt] ächt
184) musikalische] künstlerische
195) in der] der
198) entschieden.] entschieden. (Schluß folgt.)

Lesarten *(WA Conc. II, 348–350 unter* **Gesellschafts-Concerte.***)*

1–4) **C o n c e r t e.** … *Ed. H.*] *entfällt*
11f.) Concert-Novitäten] *gesperrt*
16f.) zu … informirten"] an ein „besser informirtes"
22) immer,] *ohne Komma*
26) „Paradies",] „Paradies,"
28) zahlreichen] zahlreichen,
28) vorgeführten] vorgeführten,
34) aufs] auf's
38) wol] wohl
45) auf die] für die
47) Wiederholungen] Wiederholung
47f.) (hauptsächlich … H e l l m e s b e r g e r ' s)] *entfällt*
51) Königstochter", die „Messe",] Königstochter," die „Messe,"
53f.) sterben. *Absatz* Auf] *ohne Absatz*
54) „Erlkönigs Tochter",] „E r l k ö n i g s T o c h t e r ," *) *Fußnote*: *) Vergl. S. 92.
56–106) Es … erinnern.] *entfällt*
106) B a c h ' s Trauercantate] S e b a s t i a n B a c h ' s C a n t a t e: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit"
111) begeisterteste] begeisterte
113) wol auch] wohl
115) Haus",] Haus,"
116) Jesus",] Jesus,"

117) Cantate] Cantate:
123–198) trägt. … entschieden.] trägt. –

Neue Freie Presse, 23. 11. 1865

Concerte.

Ed. H. Zu den genußreichsten Concerten, welche die rasch anschwellende Saison bereits gebracht, zählen wir das „zweite Philharmonische“. Fräulein Auguste Kolar – sie hat den Vortritt als Dame und Gast – spielte darin Mendelssohn’s *G-moll*-Concert mit einem Erfolg, wie er so glänzend in den clavierfeindlichen Räumen des Hofoperntheaters nur selten vorgekommen ist. Ihr Vortrag war von makelloser Reinheit, Sicherheit und Glätte, ein leichter Glanz lag wie Goldstaub darüber. Fräulein Kolar gehört unter den Virtuosen nicht zu den imposanten oder blendenden, sondern zu jenen still erfreuenden, die mit leiser, aber sicherer Hand fesseln. Ihre feine und eigene Empfindung stellt sie keinen Augenblick durch Schminke oder Uebertreibung in Zweifel. Das Gefühl erscheint bei ihr stets unter dem Einfluß des musikalischen Verstandes, und verfällt niemals jener haltlosen, in lauter Rubatos und kleinen Accenten zerschmelzenden Weichlichkeit, welche leider die „Weiblichkeit“ am Clavier zu repräsentiren pflegt. Viele Bravourstellen des Mendelssohn’schen Concertes sind auf eine größere Kraft berechnet und klingen unter Männerhänden imposanter; trotzdem könnten wir nicht sagen, daß der Mangel an Schallkraft uns irgendwo gestört, aus der Stimmung gebracht hätte. Der Grund liegt in der feinen Ausgeglichenheit und inneren Harmonie der ganzen Leistung. Fräulein Kolar gab dem Tonwerk den wahren Ausdruck, der sich im Allegro weder zu einer Leidenschaft aufreizt, die Mendelssohn fremd ist, noch in dem ruhigen Strom des Andante sich inhaltslos verliert. Mehr als einmal unterbrach ihr Spiel jenes zufriedene Gemurmel der Hörer, welches das schönste Accompagnement für den Spieler ist; zum Schluß wurde die junge Künstlerin, deren anmuthvolle Bildung und Bewegung auch nicht gerade abschreckend wirken, drei- oder viermal stürmisch gerufen. Das Mendelssohn’sche *G-moll*-Concert selbst haben wir diesmal, nach einer wohlthuenden Pause von mehreren Jahren, mit Vergnügen und Bewunderung wieder gehört. Vor einem Decennium noch erfüllte uns eine wahre Furcht davor, glaubte man doch bereits, die Claviere im Conservatorium spielten es von selbst. Nun haben wir die nöthige Empfänglichkeit für ein Werk wiedergewonnen, das

unter Mendelssohn's Clavier-Compositionen ohne Frage obenan steht und als Concertstück wenige seinesgleichen hat.

Beethoven's Fest-Ouverture *op*. 124 („Weihe des Hauses"), eine der schwierigsten Orchester-Aufgaben und dadurch zu des Meisters Lebzeiten eine seiner härtesten Prüfungen, wurde mit vollendeter Virtuosität ausgeführt. Die Pariser, welche mit so viel Stolz auf den *„premier coup d'archet"* ihrer Conservatoires-Concerte lauschen, hätten vor diesen blitzartig einschlagenden Eröffnungs-Accorden gehörigen Respect bekommen. Was die Ouverture selbst betrifft, so konnte das Josephstädter Theater (zu dessen Eröffnung im Jahre 1822 sie bekanntlich geschrieben ist) in erlauchterer Weise gewiß nicht eingeweiht werden. Ihre Großartigkeit in Styl und Dimensionen läßt kaum vermuthen, daß es sich dabei um eine kleine Vorstadtbühne handelte, und das komische Mißverständniß Fétis', der „die Weihe des Hauses" mit *„dédicace du temple"* übersetzte, erscheint in dieser Hinsicht so ganz unvernünftig nicht. Bei all ihrer grandiosen Haltung hat übrigens die „Fest-Ouverture" weitaus nicht die frei und üppig dahinströmende Ideenfülle der Ouverturen zu „Egmont", „Coriolan", „Fidelio" und „Leonore"; vielmehr bestätigt sie sammt ihrer kleineren Vorläuferin („Namensfeier" *op*. 115), daß Beethoven in allen Gelegenheits-Compositionen einen gedrückteren, mühsameren Flug nimmt, als gewöhnlich. – Mit herzlichem Behagen ließen wir hierauf Schubert's jugendlich-romantische „Ouverture zu Fierabras" an uns vorüberziehen. Sie war es nicht, die ihn unsterblich gemacht, aber es ist doch ein Unsterblicher, der aus ihr spricht. Das Concert schloß mit Schumann's überaus reizender *D-moll*-Symphonie. Noch immer verfallen hin und wieder Kritiker (auch Wiener) in den unbegreiflichen Irrthum, diese Symphonie für eine der letzten Compositionen Schumann's, ja sogar als einen Vorboten seiner verhängnißvollen geistigen Verdüsterung anzusehen. Wer zu hören versteht, muß doch sofort innewerden, daß zu der bezaubernden Klarheit und Heiterkeit dieser Musik die Opuszahl 120 und die Symphonien-Nummer 4 nicht stimmt. In der That ist die *D-moll*-Symphonie nur in Folge späterer (hauptsächlich die Instrumentirung treffender) Umarbeitung (1851) in dieser Reihung herausgegeben worden; componirt ist sie bereits im Jahre 1841, unmittelbar nach ihrem frühlingsduftigen Seitenstück, der *B-dur*-Symphonie.

Das Werk stammt demnach aus der glücklichsten Epoche von Schumann's Leben und Schaffen und spiegelt diesen Blumenflor der Jugend wie in einem hellen, glitzernden Wasserspiegel. Was den Total-Eindruck der Symphonie etwas beeinträchtigt, ist die mitunter undurchsichtige und im Verhältniß zu den Motiven schwerfällig drückende Instrumentirung des letzten Satzes.

Liest man denselben in der Partitur, oder spielt ihn vollends auf dem Clavier, so denkt man sich ihn rascher, feiner und flüchtiger, als er im Orchester klingt und selbst bei der allerbesten Aufführung herauskommen kann. In der Romanze trat Herrn Hellmesberger's Geige gar reizend hervor. Wie weiß dieser Künstler jedes Solo, auch das kleinste, so graziös an die Oberfläche zu bringen und dem Hörer eingänglich zu machen! Wer wollte mit ihm rechten, wenn es manchmal den Anschein gewinnt, als hörte man zuerst Hellmesberger und dann den Componisten? So war denn der Eindruck des ganzen „Philharmonischen Concertes“ der allerbefriedigendste und der einstimmige Beifall, mit welchem das Publicum auch diesmal wieder den verdienstvollen Capellmeister Dessoff nach jeder Nummer auszeichnete, ebenso lebhaft als begründet.

In der Concert-Chronik der verflossenen Woche wäre noch Herrn Laub's zweite Quartett-Soirée zu verzeichnen, in welcher Fräulein Marie Geisler das Mendelssohn'sche *D-moll*-Trio mit großem Beifall vortrug. Sodann die alljährliche St. Leopolds-Akademie (15. November) im Hofoperntheater, welche diesmal vor einem schwach besetzten und etwas übellaunigen Hause stattfand. Weder Esser's interessante und gediegene Orchestersuite (sie hat ein Schwesterlein bekommen, auf dessen Bekanntschaft wir uns herzlich freuen), noch Mendelssohn's „Lobgesang“ mit Frau Dustmann und Herrn Walter in den Solopartien, weder Herr Laub noch Frau Gabillon vermochten jene „angenehme Temperatur“ der Zustimmung zu erzeugen, welche der preußische Kriegsminister im Herrenhause so erquickend fand. Der Wohlthätigkeitssinn der Wiener hat sich gewiß nicht überlebt, aber von den Wohlthätigkeits-Akademien glauben wir es.

Die „Stiftungs-Liedertafel“ des Akademischen Gesangvereins war glücklicher, sie versammelte ein großes Publicum und amusirte es aufs beste. Zwar hatte das Programm an seiner wichtigsten Stelle ein polizeiliches Leck bekommen, durch das Verbot von Engelsberg's witziger und melodienreicher Humoreske: „Der Landtag“. Trotzdem hieß das Publicum den dafür substituirten „Doctor Heine“ von Engelsberg als einen stets gerngesehenen Freund willkommen. Herr Chormeister Weinwurm leitete die Production mit Eifer und Gewandtheit. Seiner Thätigkeit ist es vorzüglich zu danken, wenn der Akademische Gesangverein, von all seinen zahlreichen Collegen der einzige, neben dem „Wiener Männergesang-Verein“ eine gewisse respectable Stellung einnimmt. Dies Resultat wiegt doppelt schwer, wenn man die eigenthümlichen Hindernisse erwägt, gegen welche Herr Weinwurm zu kämpfen hat. Sein Sängerpersonal ist kein stabiles, es wechselt in fortwährender Erneuerung. Kaum haben die jungen

Sänger die erwünschte Schulung und Sicherheit erlangt, so schlägt die Abschiedsstunde ihrer Universitätszeit, und sie ziehen als Aerzte, Advocaten, Beamte davon, um neuen, erst zu drillenden „Füchsen“ den Platz zu räumen. Wie wir auf unsern Kirchenchören die Sängerknaben und diese ihre Sopran- und Altstimmen dann verlieren, wann beide am tüchtigsten geworden, so raubt alljährlich eine Art sociale Mutation dem Akademischen Gesangverein seine besten Tenore und Bassisten. Außerdem gibt jedem Sängerbund die steigende Concurrenz immer mehr zu schaffen. Als in Oesterreich die verspätete und verbotene Frucht der Gesangvereine gereift war, wurde sie mit Jubel begrüßt und vermehrte sich bald auf das erstaunlichste. Diese Beliebtheit erzeugte eine Menge Liedertafeln; jetzt beginnt die Menge der Liedertafeln deren Beliebtheit zu untergraben. Der Männergesang wurde zur wuchernden Schlingpflanze; je mehr Flächenraum sie in Besitz nahm, desto augenfälliger ward dies Mißverhältniß zu ihrem von Natur und Kunst so engbegrenzten musikalischen Gebiet. Wien hat eine ganze Musterkarte von Sängerbünden und Liedertafeln, und manche bescheidene Provinzstadt zählt deren zwei bis drei. Es ist kein Wunder, wenn manche Ausartungen dieses Männergesangfiebers nachgerade die Satyre herausfordern. Capellmeister Kunz in München, selbst Chordirector und Lieblingscomponist mehrerer Liedertafeln, hat kürzlich unter dem Titel: „Die Stiftung der Moosgau-Sänger-Genossenschaft Moosgrillia“ eine Festschrift voll des ergötzlichsten Humors geschrieben.

Vier kleine Orte aus dem „Dachauer’ Moos“: Ludwigsfeld, Karlsfeld, Moosach und Feldmoching tagen mit Ernst und Gründlichkeit über die Errichtung einer Sängergenossenschaft, welche Moosgrillia heißen soll. Zuvörderst pflegt man eine kurze Erhebung über Sängerzahl und etwa schon eingeübte Gesänge. Das Resultat fällt über Erwarten günstig aus. Moosach stellt einen Secund-Tenor, desgleichen Karlsfeld; Ludwigsfeld zwei Primbässe; Feldmoching nur passive Mitglieder, keine Stimmen. Die Anfänge des Repertoires erweisen sich als bedeutsam und zeitgemäß. Das „Schuhdrücken“ kennen sie Alle; der Secund-Tenor von Karlsfeld hat großen Respect vor den „schönsten Augen“, die ihn zu Grunde gerichtet, und der von Moosach, wenn er heiser ist, weiß im Falsett ausdrucksvoll die Melodie wiederzugeben: „Ich möchte sie wol küssen“. Nun wird sofort zur Wahl eines Vororts geschritten, und da jeder der vier Orte diese Ehre aus den gewichtigsten Gründen für sich anspricht, droht die junge Verbrüderung beinahe zu scheitern. Eine lange, beherzte Rede des Doctors aus Feldmoching erringt die erstrebte Oberherrschaft diesem Orte, der zwar gar keinen Sänger stellen kann, dafür aber ungleich Bedeutenderes: Intel-

ligenz und Repräsentation! Um doch eine kleine Rancüne an dem glücklichen Concurrenten zu üben, richtet Moosach sofort an Feldmoching die Interpellation: was denn im Männergesangthum die Hauptsache sei? Die Antwort, welche der „Moosgrillia“ eine glänzende Zukunft schuf, erfolgt ohne Zögern: „Wenn ein neuer Gesangverein sich bildet, so ist die Hauptsache: die Anschaffung einer Sängerfahne; sodann Feste, Feste – deren unendlich lange Reihe am natürlichsten mit dem Fest der Fahnenweihe beginnt. Vor Allem also: eine Fahne her! Im Besitz einer Fahne hat der Verein überhaupt etwas zum Hochhalten; im Besitz einer Fahne darf er an jedem deutschen Sängerfest theilnehmen, die deutsche Bruderhand drücken und drücken lassen, den deutschen Bruderkuß tauschen vom Belt bis zur Adria, von der Memel bis zum Rhein, kurz von allen erdenklichen geographischen Linien, die sich nur kreuz und quer über Deutschland ziehen lassen, soweit die deutsche Zunge reicht!“ Nun schreitet die neue Sängergenossenschaft, welche vorderhand nur vier Stück Mittelstimmen und weder ersten Tenor noch zweiten Baß besitzt, mit Feuereifer an die Debatte über Farbe, Größe, Form und Zeichnung der Fahne, über Sängerzeichen, Symbol, Wahlspruch, Genossenschaftssiegel, Tragband und Fahnenträger. Wir können diese classische Verhandlung, die sich jedesmal neu belebt, wenn ein frisches Faß Bier herangerollt kommt, hier leider nicht weiter verfolgen. Der witzige Autor hat wirklich nichts vergessen, was nur möglicherweise bei einer solchen Fahnendebatte ausgeheckt werden kann. Eines ausgenommen: den Antrag, daß das Banner auch als Bahrtuch verwendbar sein müsse. Dieser höchste Gipfel von Vereinspoesie ist erst in der allerjüngsten Zeit erreicht worden, und zwar – nicht in Feldmoching.

Lesarten *(WA Echo 1865, 385–388)*

Fräulein] Frl. *grundsätzlich;* Herr] Hr. *grundsätzlich;* Symphonie] Sinfonie *grundsätzlich*

Publicum] Publikum *grundsätzlich*

1–2) **Concerte.** *Ed. H.*] **Concert-Bericht aus Wien.** (Schluß.)

2) anschwellende] aufschwellende

5) *G-moll*-Concert] *Gmoll*-Concert

16) auf eine] auf

23f.) Spiel jenes] Spiel das

27f.) *G-moll*-Concert] *Gmoll*-Concert

33) Frage] Zweifel

34f.) hat. *Absatz* Beethoven’s] *ohne Absatz*
35) Hauses“),] *ohne Komma*
39) Conservatoires-Concerte] *ohne Bindestrich*
47) Hinsicht] Beziehung
47) all] all’
50) kleineren] kleinen
55) gemacht,] machte,
56) *D-moll-*] *Dmoll-*
63) *D-moll-*] *Dmoll-*
66) der *B-dur-*] *Bdur-*
66f.) *B-dur*-Symphonie. *Absatz* Das] *ohne Absatz*
71) Motiven] Motiven,
76) kleinste, so graziös] kleinste so graciös
83f.) begründet. *Absatz* In] *ohne Absatz*
84) Woche] Wochen
86) *D-moll-*] *Dmoll-*
87) -Akademie] -Academie
93) jene „angenehme] eine „angenehme
94) erzeugen,] erzeugen.
94f.) welche … fand.] *entfällt*
96f.) es. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
97) Akademischen] Academischen
105) Akademische] Academische
105) all] all’
106f.) Männergesang-Verein“] Männergesangverein“
112) Aerzte,] *entfällt*
115) wann] wenn
116f.) Akademischen Gesangverein] Academischen Gesangvereine
122) Liedertafeln] Liedertafeln,
124) ward dies] war dies
127) Provinzstadt] Provinzialstadt
137) günstig] gut
138) Karlsfeld;] Karlsfeld,
144) wol] wohl
154) neuer] junger
161) Rhein,] *ohne Komma*
171) kann.] kann,
172) als] als
174) Feldmoching.] Feldmoching. *H.*

Lesarten *(WA Conc. II, 338–340 unter* **Philharmonische Concerte.***)*

1–7) **Concerte.** … ist.] Im zweiten „Philharmonischen Concerte“ spielte Fräulein Auguste Kolár Mendelsohn’s [sic!] *G*-moll-Concert.
8) Kolar] Kolár
12) bei ihr] *entfällt*
13) niemals] nicht
20) Kolar] Kolàr
35) Fest-Ouverture] *gesperrt*
41) Josephstädter] Josefstädter
45) Fétis’,] Fetis’,
56–174) Das … Feldmoching.] *entfällt*

Neue Freie Presse, 29. 11. 1865

Die Ullman’schen Concerte und Carlotta Patti.

Ed. H. So wären denn auch bei uns die berühmten Ullman’schen Wanderconcerte ins Leben getreten. Außer ihrem Leitstern, Carlotta Patti, und den ihm folgenden heiligen drei Königen der Instrumental-Virtuosität, Vieuxtemps, Piatti und Jaëll, interessirt uns noch die ganze Form dieser Unternehmung an sich. Sie ist etwas durchaus Neues und Fremdartiges. Durch ihren eminent geschäftlichen, also ungemüthlichen Charakter und das große Geräusch, mit dem sie allerorten einzieht, hat Herrn Ullman’s Concertgesellschaft sich in Deutschland zahlreiche Gegner gemacht. Auch hier hörten wir sie täglich mit den Schlagworten „Schwindel“ und „Humbug“ von vornherein und ungehört verdammen. Die Sache ist wol werth, ruhiger betrachtet zu werden. Wir glauben, daß man über Schwindel und Humbug nur dort klagen kann, wo eine Täuschung, eine Uebervortheilung des Publicums stattfindet. Dann sind Ullman’s Concerte alles Andere eher, als ein Schwindel. Ist uns doch nirgends ein Concert-Unternehmen vorgekommen, das dem Publicum für so geringes Geld eine solche Serie glänzender Namen und Leistungen geboten hätte. An Einem Abend genießen wir die vereinten Kunstleistungen von vier bis fünf Virtuosen europäischen Rufes, welche einzeln zu hören das Publicum sich sonst glücklich genug schätzte; an ihrer Spitze eine neue glänzende Berühmtheit, welche von Director Gye in London für eine einzige Concertsaison

die Kleinigkeit von 3000 Guineen erhält. Wenn Herr Ullman uns diesen Reiz und jene Trefflichkeit durch verdoppelte und verdreifachte Eintrittspreise entgelten ließe, dann könnte man – noch immer nicht von Schwindel sprechen, höchstens von einer Ausnützung des Publicums. Nun hört aber das Publicum bei Herrn Ullman die ganze illustre Künstlergesellschaft um den gewöhnlichen, einfachen Preis, den auch der mittelmäßigste Concertgeber für seine Person hier prätendirt. In diesem Zusammenwirken auserlesener Künstler liegt aber noch ein eigener, ein höherer Reiz, als dieser blos finanzielle. So oft noch zwei berühmte Virtuosen gleichzeitig in Wien concertirten, vernahm man auf Schritt und Tritt den Wunsch: Würden doch einmal Beide zusammenspielen! In den seltenen Fällen, daß dies ausnahmsweise geschah, und Liszt mit Ernst, Clara Schumann mit Jenny Lind, Vieuxtemps mit Dreyschock aus Collegialität oder zu wohlthätigen Zwecken einmal ein Duo ausführten, wurde der Saal förmlich gestürmt. Der Grund, weßhalb sich trotzdem niemals zwei Virtuosen zu gemeinsamen Concertreisen verbanden, war: ihr Stolz. Wer mochte Gold und Beifall mit einem Nebenbuhler theilen? Eine Folge dieser Isolirung war, daß man bei jedem Concert eines berühmten Virtuosen stets eine Anzahl sogenannter Zwischen- oder Ausfüllnummern in den Kauf bekam, welche durch ihre Mittelmäßigkeit gehörig abstechen mußten. Dieses von den Concertgebern so schwer zu beschaffende und von den Hörern so wenig geachtete Füllwerk ist in Ullman's Concerten gänzlich beseitigt, da jede Nummer von einem ausgezeichneten Künstler ausgeführt wird, so daß wenigstens die gleich vortreffliche Exequirung aller Musikstücke eine gewisse Harmonie über das etwas bunte Programm breitet. Die Association berühmter Virtuosen hat ihre Zukunft; die „Gesammtgastspiele" namhafter Schauspieler sind eine analoge moderne Erscheinung.

Ein Umstand, der viele Musikfreunde gegen die Ullman'sche Unternehmung einnimmt, ist die eigenthümliche Hast des Erwerbes, das schnelle Reisetempo, in dem die Gesellschaft Deutschland nach allen Richtungen überzieht, in einem Monat mehr Concerte gebend, als früher ein Virtuose in der ganzen Saison. Das hat allerdings wenig Gemüthliches und möglicherweise viel Unangenehmes – für die Künstler. Bleiben wir aber beim Publicum. Was verliert dieses durch den Umstand, daß die Künstler, welche es heute entzücken, vor wenig Tagen noch in Berlin oder München concertirt haben und bereits für die nächste Woche in Graz oder Pest angekündigt sind? Das sind heutzutage Spazierfahrten, vor wenig Decennien waren es Reisen. Wenn wir in der Jugendgeschichte, der patriarchalischen eisenbahnlosen, des Virtuosenthums blättern und die unaufhörlichen weiten

Reisen eines Lolly, Jarnovich, Steibelt, später noch eines Hummel und Paganini bedenken, so werden wir kaum zweifelhaft sein, wer um des Concertirens willen mehr Reiseplagen erduldet habe, die Alten oder die Jungen.

Aber die entsetzlichen Reclamen dieses Herrn Ullman! Auch damit ist's nicht so arg. Wir haben bis jetzt in den Wiener Blättern zwar eine Unmasse Anzeigen und Inserate des Herrn Ullman, aber keine einzige unbescheidene Anpreisung seiner Künstler angetroffen. Herr Ullman braucht, um auch nur seine Kosten zu decken, ein außerordentlich großes Publicum, und ein solches läßt sich ohne zahlreiche und auffallende Annoncen nicht herbeilocken. Eine für Concertzwecke bisher unerhörte Benützung der Publicität ist noch immer keine „Reclame" im tadelnden Sinn. Wir wollen dies gar nicht der Tugend des schlauen Impresario zugute schreiben, offenbar kennt er Deutschland hinlänglich, um zu wissen, daß man mit englischen und amerikanischen Puffs die Meinung des Publicums und der Kritik in Wien, Berlin, München nicht gewinnt, vielmehr sich sie entfremdet. Von Ullman's sogenannten Reclamen kennen wir blos eine in Berlin gedruckte Broschüre von wenig Seiten: eine kleine Sammlung von Recensionen über Carlotta Patti, größtentheils aus der Feder bekannter und allgemein geachteter Kritiker. In einigen einleitenden Worten spricht Herr Ullman den Wunsch aus, der Hörer möge, um seine Erwartungen nicht getäuscht zu sehen, von dieser Sängerin ja nicht Vorzüge erwarten, welche ihr versagt sind. „Leidenschaftlicher Ausdruck" sei ihr fremd, sie sei „keine dramatische Sängerin" und habe ihren großen Ruf, „nicht durch das, was die strenge Kritik veredelte Kunst nennt, wie eine Sonntag oder Jenny Lind", sondern als eine Specialität erlangt. Das ist gewiß nichts weniger als eine freche Schönfärberei.

In England und Amerika, wo die öffentliche Aufmerksamkeit, gewohnt, mit Schüreisen und Thorbalken gekitzelt zu werden, die gröbsten Mittel der Reclame erwartet, wo selbst der Gebildete den Champagner nicht ohne Branntweinzusatz mag, geschweige denn den Concertzettel – dort versteht Herr Ullman allerdings stärkere Register aufzuziehen. In Amerika fand sein Erfindungsgeist das richtige Terrain; was er dort Alles ausheckte, um Geld und Ruhm zu machen, erscheint uns Kindern der alten Welt mitunter geradezu unglaublich. Als die berühmte Sonntag, welche von Ullman nach Amerika engagirt war, in Newyork eintreffen sollte, beschlossen die Musiker dieser Stadt, ihr eine Serenade zu bringen. Ullman erbot sich dem Comité dieser Musiker, die Serenade selbst leiten und die Kosten tragen zu wollen. Er verkündigte sofort durch Inserate und Placate an den Stra-

ßenecken, daß die von den Newyorker Musikern zur Begrüßung der großen Sängerin vorbereitete Serenade um Mitternacht bei Fackelschein mit einem Orchester von 400 Musikern und 1000 Sängern stattfinden werde. Die Herren vom Comité eröffneten ganz erschreckt Herrn Ullman, daß man in ganz Newyork kaum ein Orchester von 150 Mann zusammenbringen könne und daß seine Annonce sie Alle der Lächerlichkeit preisgebe. Ullman beschwichtigt das Comité mit der Mittheilung, er habe die sämmtlichen Orchester von Boston, Baltimore und Philadelphia telegraphisch verschrieben und scheue für den gedachten Zweck gar keine Unkosten. Das Resultat dieses Manövers war, daß 200,000 Menschen, begierig, dies Gratisconcert zu hören, zusammenliefen und alle Zugänge zum Unionplatz, an welchem die Sonntag wohnte, dermaßen verstopften, daß nicht einmal die 80 wirklich engagirten Musiker sich hindurchdrängen konnten. Es entstand ein fürchterliches Geschrei und Gepfeife, aber Herr Ullman hatte seinen Zweck erreicht, er hatte 200,000 Menschen auf die Beine gebracht, die von der Sonntag redeten. Solche Späße, in Amerika bewundert, sind bei uns gottlob unmöglich.

Wie kommt es nur, wird man fragen, daß die als Dame und Künstlerin so vornehme Sonntag, daß die ausgezeichnetsten Virtuosen nach ihr sich gern diesem Unternehmer engagirten? Diese zweite Frage, das Verhältniß der concertirenden Künstler zu einem mit ihrem Talent speculirenden Unternehmer, ist etwas bedenklicher, als die früher beleuchtete über das Interesse des Publicums. Wir gestehen unverholen, daß diese Art künstlerischer Leibeigenschaft uns stets einen unangenehmen Eindruck gemacht hat, und daß wir diese subjective Empfindung niemals ganz verloren haben, noch verlieren werden. Gerade deßhalb hielten wir es eben für Pflicht, die durch ihre Neuheit uns frappirende und dadurch vielleicht ungerecht stimmende Erscheinung der modernen Associations-Concerte möglichst unbefangen von beiden Seiten zu betrachten. Fragt man die engagirten Künstler selbst, so vernimmt man fast durchaus, daß sie sich dabei wohl und zufrieden befinden. Sie beziehen, unabhängig von den Tageseinnahmen, einen sehr namhaften fixen Gehalt und den vollständigen Ersatz der Reisekosten. In unserer Zeit, wo die Virtuosen-Concerte längst eine undankbare und mißliche Speculation geworden sind, muß dem Künstler ein sicheres Budget sehr willkommen sein. Es ist für den einzelnen Virtuosen gar kostspielig, gegenwärtig Concerte zu geben, es ist aber auch nebenbei sehr mühevoll, zeitraubend und verdrießlich, all die nothwendigen Vorbereitungen dazu selbst zu treffen. „Ich würde mit Vergnügen jedes Concert dreimal hinter einander spielen,“ so sagte uns mehr als Ein Virtuose, „wäre ich dadurch

der Mühen und Sorgen enthoben, die mir das Arrangement eines einzigen verursacht.“ Diesen Wunsch erfüllt die Ullman’sche Unternehmung vollständig; die Künstler spielen etwas öfter als sonst, sind aber aller Sorgen enthoben. Der Unternehmer ist ihr Reisemarschall, Secretär und Bankier.

Die in englischem Geist und lakonischer Kürze abgefaßten Contracte kommen uns Deutschen etwas seltsam vor. „Herr Vieuxtemps oder Herr Jaëll verpflichtet sich für sechs Monate oder ein Jahr in Herrn Ullman’s Concerten zu spielen, wo und wann es diesem zweckmäßig erscheint, gegen ein monatliches Honorar von so und so viel tausend Francs und Vergütung der Reisekosten.“ Fiele es Herrn Ullman ein, drei Concerte an einem Tag zu geben, so hätten Herr Vieuxtemps und Herr Jaëll nicht das leiseste Recht, dagegen zu protestiren. Hier muß das persönliche Vertrauen eintreten und sich vor die gefährlichen Mündungen des Contractes stellen. Der Künstler weiß eben, daß dieser nicht so scharf geladen ist, und daß Herr Ullman unbillige Forderungen nicht stellen wird. Er weiß überdies, daß, wenn er durch Krankheit verhindert würde, an einem oder an zehn und zwölf Concerten mitzuwirken, seine Gage ungeschmälert fortläuft. Vor zwei Jahren hatte Herr Ullman einen berühmten deutschen Cellisten für drei Monate engagirt; nach den ersten 14 Tagen wurde dieser durch einen Schlaganfall gelähmt, erhielt aber trotzdem seinen Gehalt für die ganze Zeit ausbezahlt. In Berlin sollen Herrn Ullman durch ein längeres Unwohlsein Carlotta Patti’s Tausende von Gulden entgangen sein, der Sängerin entging kein Heller. Das sind, meinen wir, für den reisenden Künstler Dinge von Werth und Wichtigkeit.

Die Gewohnheit macht, daß wir im Bühnenwesen, insbesondere bei den italienischen Opern-Gesellschaften, dasjenige kaum mehr bemerken, was uns an den Concert-Associationen noch so sehr befremdet. Auch dort dasselbe Princip des gemeinschaftlichen Reisens und Producirens, der Herrschaft des zahlenden Unternehmers über seine Künstler. In London verwendet der Director der italienischen Oper von *Her Majesty’s theatre* seine Opernsänger nach Belieben in den verschiedensten Städten Großbritanniens auf der Bühne und im Concertsaal, und hat das Recht, ihnen jede Mitwirkung in öffentlichen oder Privat-Akademien zu untersagen. Von allen Kunstzweigen hat aber von jeher das musikalische Virtuosenthum die geschäftliche Seite, die Tendenz nach Geldgewinn, am wenigsten verleugnet. Schon der alte Forkel, der im Allgemeinen den Concerten eine große künstlerische Mission zugesteht, definirt (1783) die Virtuosen-Concerte als solche, „die blos zum Gelderwerb gegeben werden“. Der Virtuose reist in der Regel, um Geld zu verdienen.

Die musikalischen Institute, bei welchen der tiefere künstlerische Gehalt als Hauptsache, die echte Kunstpflege als Selbstzweck erscheint, sind die stehenden Orchester-, Chor- und Kammer-Concerte. Die Virtuosen-Concerte als solche waren es niemals. Nur vereinzelte Virtuosen-Concerte gab es und wird es hoffentlich immer geben, welche die höchsten Ziele der Kunst verfolgen, und diese werden auch künftig allein reisen. Die Ullman'schen Concerte haben das leichte, glänzende Genre, die Virtuosität *par excellence*, somit die Unterhaltung eines größeren Publicums im Auge. Wenn sich jetzt mehr als früher die geschäftliche Tendenz des Virtuosenthums bemerkbar macht, so liegt dies theils in dem allgemeinen praktischen Zug der Gegenwart, theils in den stark gesunkenen Cursen des ehemals florirenden Virtuosenthums. Diese Blüthenzeit (die Liszt-Thalberg'sche Epoche) währte nicht lange, noch weniger war sie von Anbeginn da. Wenn wir in einer Wiener Correspondenz der Leipziger Musikzeitung vom Jahre 1803 lesen: „Die Künstler haben hier einen bitteren Kampf zu bestehen; oft hilft ein Theil des kunstliebenden Publicums und das Wohlwollen einiger Fürsten dem Bedrängten durch Subscription aus der Klemme," so ist damit ein alter, langwährender Zustand bezeichnet, der das ältere Virtuosenthum nicht in beneidenswerthem Lichte zeigt. Zu Anfang dieses und im Verlauf des vorigen Jahrhunderts mußten selbst große und berühmte Künstler sich dazu bequemen, wochenlang vor ihrem Auftreten in allen möglichen Soiréen zu spielen, um sich dadurch Zuhörer für ihr eigenes Concert zu sichern. Dann gingen sie mit den Eintrittskarten oder dem Subscriptionsbogen in den Häusern der Adeligen und Reichen förmlich hausiren. Dies war die Gepflogenheit der „guten, alten Zeit" – wir finden sie mühseliger und demüthigender, als die Stellung von Ullman's engagirten Künstlern, die nur an die Trefflichkeit ihrer Leistungen zu denken und sonst um nichts und um Niemanden sich zu kümmern haben. An die Stelle der großmüthigen Aristokraten und Bankiers ist jetzt das große Publicum getreten, und alle geschäftliche Thätigkeit und Berechnung concentrirt sich in der Person des Unternehmers. Indem dieser, als Geschäftsmann von Fach, seine Aufgabe überdies mit mehr Geschick und Erfolg löst, als der Künstler es vermöchte, so befördert er gleichzeitig das Interesse seines Geschäfts, der Virtuosen und des Publicums.

Dies wären etwa die Gesichtspunkte, welche für die viel angefeindete Form der Associations-Concerte sprechen. Wir geben sie lediglich als Thatsachen und ohne einen ungebührlichen Nachdruck darauf zu legen; der Leser möge sie nach Gefallen abwägen, allein erwägen muß sie, wer über das Ganze urtheilen will. Wir erblicken in diesen Associations-Concerten

eine neue, interessante Culturerscheinung, die allerdings nur aus dem leidigen Geschäftsgeist der Gegenwart sich herausgebildet hat, aber auch erst bei der jetzigen Vervollkommnung des Weltverkehrs und der imposanten Masse des modernen Publicums möglich ward. Sie tritt mit einer Sicherheit und einem Erfolg auf, die ihren Einfluß auf die künftige Gestaltung der Virtuosen-Concerte außer Zweifel setzen.

Nachschrift. Soeben hat das erste „Patti-Concert" einen großen Erfolg errungen. Die dichtgefüllten Räume des großen, vortrefflich hergerichteten Dianasaales boten einen festlichen Anblick. Carlotta Patti eroberte namentlich mit dem Schattenwalzer aus „Dinorah" das Publicum im Sturm. Noch größere Sensation erregten die Lachcouplets aus Auber's „Manon Lescaut", welche die Künstlerin am Schlusse zugab. Carlotta Patti steht durch wunderbare Naturgaben und eine blendende, wenn auch sehr einseitige Virtuosität als ein Unicum in der Gesangswelt da, mit unleugbaren Mängeln nach der idealen, seelischen Seite der Kunst hin, mit unerhörten Eigenthümlichkeiten in deren sinnlichem Elemente. Wir müssen uns für heute mit der Constatirung des großen Erfolgs begnügen, den Carlotta Patti und ihre trefflichen Collegen, Vieuxtemps, Jaëll und Piatti, fanden, uns ein eingehenderes Urtheil für den nächsten Bericht vorbehaltend.

Lesarten *(WA Echo 1865, 393–397)*

Ullman] Ullmann *grundsätzlich;* Publicum] Publikum *grundsätzlich, Ausnahme:* Publicum *in Echo, Zeile 21;* Herr] Hr. *grundsätzlich, außer Zeile 118 zweimal und Zeile 122 einmal*

1–2) **Die Ullman'schen …** *Ed. H.*] **Die Patti-Concerte in Wien.**
7f.) Charakter] Character
12) wol] wohl
36) weßhalb] weshalb
48f.) Erscheinung. *Absatz* Ein] *ohne Absatz*
84) Ruf,] *ohne Komma*
90) Reclame] Reklame
91) mag,] *ohne Komma*
95) geradezu] gradezu
99) Placate] Plakate
103) Ullman,] *ohne Komma*
105) Annonce] Anonce
116f.) unmöglich. *Absatz* Wie] *ohne Absatz*

117) nur,] *ohne Komma*
122) unverholen,] unverhohlen,
124) niemals] nie
136) all] all'
138) spielen,"] spielen",
139) enthoben,] enthoben;
140) Unternehmung] Unternehmen
142f.) Bankier. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
158) seinen] sein
162f.) Wichtigkeit. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
168) *theatre*] *Theatre*
169f.) Großbritanniens] Großbrittaniens
171) -Akademien] -Academien
177f.) verdienen. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
181) Virtuosen-Concerte] Virtuosen
183) Ullman'schen] Ullmannschen
187) praktischen] practischen
192) bitteren] erbitterten
209) überdies] *entfällt*
211f.) Publicums. *Absatz* Dies] *ohne Absatz*
212) für] *nicht gesperrt*
226) im Sturm.] in Sturm.
227) Auber's] *nicht gesperrt*
228) Patti] *nicht gesperrt*
233) Patti] *nicht gesperrt*
234) uns] und uns
235) für … vorbehaltend.] für später vorbehaltend. *H.*

Lesarten *(WA Conc. II, 356–361 unter* **Die Ullman'schen Concerte und Carlotta Patti.***)*

2) *Ed. H.*] *entfällt*
5) Jaëll,] Jaell,
8) Herrn] *entfällt*
12) wol] wohl
15f.) Concert-Unternehmen] Concertunternehmen
26) Ullman] Ullmann
29f.) ein höherer Reiz, als dieser] höherer Reiz, als der

43) Ullman's] Ullmann's
61) Lolly,] Lolli,
68) angetroffen.] getroffen.
81) Ullman] Ullmann
87f.) Schönfärberei. *Absatz* In] *ohne Absatz*
93) ausheckte,] aushegte,
94) Kinder] Kindern
95) Ullman] Ullmann
98) leiten] zu leiten
105f.) beschwichtigt] beschwichtigte
109) 200,000] 200.000
110) an welchem] auf welchem
114) erreicht, er hatte 200,000] erreicht: er hatte 200.000
115) Späße,] Spässe,
125) deßhalb] deshalb
145) Jaëll] Jaell
149) hätten … Jaëll] hätte Herr Vieuxtemps oder Herr Jaell
152) Ullman] Ullmann
156) Cellisten] Cellisten (Kellermann)
181) Virtuosen-Concerte] Virtuosen
184) leichte,] *ohne Komma*
189) währte] währt
194) Klemme,"] Klemme",
220–235) Sie … vorbehaltend.] *entfällt*

Neue Freie Presse, 30. 11. 1865

Das erste „Patti-Concert".

Ed. H. Indem wir in unserem letzten Feuilleton die neue Erscheinung der Ullman'schen Associations-Concerte ganz im Allgemeinen, als Form, betrachteten, wollten wir die Sache von den Personen trennen. Letztere haben wir erst in dem Patti-Concert von gestern Abends, also nach Abfassung jenes Artikels, kennen gelernt. Die Thatsache des ungemeinen Erfolges ward von uns in einer kurzen Nachschrift gemeldet; über die Production selbst sind wir dem Leser noch genaueren Bericht schuldig.

Gleich beim Eintritt in den glänzend beleuchteten Saal war Jedermann von dem zweckmäßigen Arrangement angenehm überrascht. Herr Ullman

hat die zahlreichen Seitenöffnungen und Loggien zu beiden Seiten des Saales und der Galerie – dem Ballbesucher als Pforten zum Souper bekannt – durch Holzwände verschließen lassen, um eine günstigere Akustik zu erzielen. Die Eintheilung der Sitzreihen, sowie die Ordnung bei Anweisung der Plätze war musterhaft – möge sie auch thatsächlich ein Muster sein für unsere Redoutensaal-Concerte, in welchen selbst ergraute Stammgäste nur mit Mühe und Gefahr ihre Sitze auffinden. Dadurch, daß die Stühle mittelst Holzleisten befestigt waren, sah sich der dankbare Zuhörer von der üblichen Barbarei des Rutschens erlöst. Rühmen wir noch, daß selbst die Zuhörer auf den nichtnummerirten Plätzen des Parterres und der Galerie vollkommen bequem und ungedrängt waren, so wird man gerne dem Lob zustimmen, das einhellig über Herrn Ullman's Arrangirtalent laut wurde.

Was die gefeierte Carlotta Patti betrifft, so will sie mit einem eigenen Maßstab gemessen sein. Die abnorme Höhe ihrer Stimme und mehr noch die erstaunliche Leichtigkeit und Sicherheit, mit der sie sich in dieser dreigestrichenen Schneeregion des Gesanges bewegt, in welcher selbst einer Malibran und Catalani jeder Athemzug vergangen wäre, stempeln Carlotta Patti zu einer bisher nicht vorgekommenen und vielleicht niemals wiederkehrenden Specialität, also schlechthin zu einem Unicum in der Gesangswelt. Sie erreicht Töne, wie das dreigestrichene *d*, *e*, *f*, nicht etwa in gewagtem, blitzartigem Sprung oder vorbereitendem Anlauf, sondern setzt sie nach einer Pause *pianissimo* oder *mezza-voce* frei, mit vollendeter Reinheit und Ruhe ein, schwellt sie bis zum *fortissimo* und läßt sie allmälig wieder zum Hauch verklingen. In der Linda-Arie hörten wir Triller auf dem hohen *des* und *es*, im „Carneval von Venedig" ein lang und kraftvoll ausgehaltenes *e*, in dem (nach *Es-dur* transponirten) „Schattenwalzer" der Dinorah Echo-Effecte in den höchsten Lagen, einmal sogar in schönstem Klang das dreigestrichene *ges*!

Durch diese wahrhaft außerordentliche Kehle und durch die Virtuosität in Allem, was auf jenem ihr allein gehörigen Höhengebiete sich bewegt, ist Carlotta Patti unstreitig eine Erscheinung ohnegleichen.

Ihre Intonation ist stets haarscharf, ihre Virtuosität nach einigen Richtungen sehr ausgebildet, vor Allem im Staccato, das man nicht glänzender hervorbringen kann, als sie es in den Sextensprüngen der Linda-Arie uns am Schluß der Lachcouplets thut. Der Triller ist leicht und flüssig, aber nicht immer von tadelloser Gleichheit; am wenigsten befriedigte die Verbindung der Töne im Legato, namentlich bei herabsteigender Scala. Als vollendete Gesangskünstlerin erscheint uns demnach Carlotta Patti trotz all ihrer blendenden Kunststücke nicht, und wir können sie, auch vom blos

technischen Standpunkt, unmöglich in Eine Reihe mit Adelina Patti oder Désirée Artôt stellen. Der Klang dieser phänomenalen Stimme ist nicht ohne eigenthümlichen Reiz – die Höhe silberglöckchenartig – hat aber weder Größe noch Wärme. Sie ist von einem kalten gläsernen Glanz, der im Passagenwerk an Sterngeflimmer, in ruhiger Ausbreitung auf den höchsten Noten an das weiße Licht des Magnesiums erinnert. Eine gewisse Familienähnlichkeit herrscht zwischen den Stimmen Carlotta's und ihrer jüngeren Schwester, ungefähr wie zwischen ihren Gesichtszügen, doch ist Adelina's Organ voller, wärmer und vor Allem empfänglicher für alle Schattirungen des Ausdrucks. Die mittleren und tiefen Töne Carlotta's haben wenig Körper und Rundung; wenn sie eine Cantilene in gewöhnlicher Gesangslage anhebt (wie gleich anfangs in der Linda-Arie), so glaubt man fast eine Kinderstimme zu vernehmen und lauscht ihr mehr befremdet als befriedigt. Wir mußten den Timbre dieser Stimme erst förmlich gewöhnen, er sagte uns in der dritten Nummer besser zu, als in der zweiten und ersten, und am besten in der letzten.

Wenn uns, was leicht möglich ist, Stimme und Ausdruck Carlotta's in gleicher Progression von Concert zu Concert, wie gestern von Nummer zu Nummer, schöner vorkommen sollte, werden wir nicht zögern, es mit Freuden zu gestehen. Und ihr Vortrag? Er gleicht frappant der Stimme. Strahlend, elegant, sogar graziös, läßt der Gesang Carlotta's die weite, reiche Welt des Gedankens und der Empfindung völlig abseits; das ewige Meer der Leidenschaft kräuselt er nicht mit Einer Welle. Er blendet den Sinn, entzückt ihn vielleicht, aber zum Herzen findet er keinen Weg. Aus diesen Tönen dringt nicht Blumenduft noch Frühlingswärme zu uns; kein Druck einer geliebten Hand, kein Blick eines seelenvollen Auges – wir sind allein unter geschliffenen Krystallen und hellpolirtem Marmor. Der Hörer kommt aus dem Bewundern nicht heraus, der Kritiker nicht über die Bewunderung. Carlotta Patti ist eine eminente Merkwürdigkeit, man muß sie gehört haben. Wie mächtig man sich hierauf gedrängt fühle, sie oft und wieder zu hören, das mag die Empfindung jedes Einzelnen entscheiden. Am meisten erstaunt hat uns unter Carlotta's Vorträgen der „Carneval von Venedig", am aufrichtigsten erfreuten die Couplets (*l'éclat de rire)* von Auber. Dieser anspruchslose Scherz schien uns, so wie er äußerlich die schönen statuarischen Züge der Sängerin plötzlich belebte, auch ihrem Gesang ein eigenthümliches Leben einzuhauchen. Dieses Lied singt Carlotta Patti nicht blos mit Bravour, sondern in der That mit Esprit und liebenswürdigem Humor. Das Publicum schien derselben Ansicht, es steigerte den Beifall, den es der Künstlerin nach jeder Nummer so reichlich gespendet,

nach den Lach Couplets zum vollständigen Sturm. Ueberdies wirkt das gesungene Lachen ansteckend; es war zu ergötzlich, nichts als lächelnde und lachende Gesichter im ganzen Saale zu sehen.

Die Clavierbegleitung aller Solostücke wurde von Herrn Ed. Franck in jener vorlauten und schleuderischen Weise abgehämmert, welche unsern Walzerspielern auf Hausbällen eigen ist.

Die berühmten drei Instrumental-Virtuosen, welche an dem Abend auftraten (Jaell, Vieuxtemps und Patti), sind unserem Publicum aus früheren Zeiten bekannt und lieb; wir können uns daher über sie kürzer fassen. Die Eröffnungsnummer spielten sie zusammen: Mendelssohn's *C-moll*-Trio, welches uns bereits stark frostig und formell klingt. Die Ausführung war virtuos, in jedem Sinn, also nicht blos im lobenden; sie kam uns gar zu glatt im Ausdruck, gar zu rapid im Zeitmaß vor. Es wäre kein Wunder, wenn die Herren nicht in bester Stimmung waren, drückte sie doch die doppelte Wahrnehmung, in einem für Kammermusik viel zu großen Raum und vor einem aus lauter Patti-Neugierde zerstreuten Publicum zu spielen. Sobald letztere befriedigt war und die drei Künstler sich einzeln producirten, war ihr Erfolg auch der allergünstigste. Herr Jaell ist als der vollendete Salonspieler zurückgekehrt, der uns vor zwei Jahren verlassen, ja wir möchten behaupten, er habe sein *„Home, sweet hom*e" diesmal noch eleganter und perlender vorgetragen als je, wenn wir selbst das für möglich hielten. Herr Alfred Piatti gilt unbestritten für den ersten lebenden Violoncell-Virtuosen. Sein Ton ist von entzückender Fülle und Reinheit, sein Vortrag vornehm und gesangvoll, die linke Hand thut Wunder an Behendigkeit, während die rechte den Bogen bald leicht wie auf einer Violine, bald wuchtig wie auf dem Contrabaß führt. Blos das Eine war zu bedauern, daß Herr Piatti seiner Kunst keine besseren Objecte gewählt hatte, als die beiden veralteten Solostücke von Molique und Kummer.

Ueber Herrn Vieuxtemps kommt uns das Urtheil etwas schwerer an, denn fast erkannten wir in ihm den herrlichen Meister vom Jahre 1852 nicht wieder, für den kaum ein Kritiker mehr geschwärmt hat, als Schreiber dieser Zeilen. Der Vieuxtemps vom gestrigen Patti-Concert glänzt noch immer als ein Virtuose voll Bravour und prickelnder Effecte, aber es ist nicht mehr jener große, edle Geiger, der die blühenden Töne mit der Wurzel herauszog, und dessen gewaltiger Sang jedes Herz bewegte. Eine gewisse Flachheit und leere Leichtigkeit, ein bequemes Prunken mit kleinlichen Flageolett-Effecten und Aehnlichem hat sein ehemals imposantes Spiel verwinzigt. Möglich, daß besondere, ungünstige Einflüsse gerade an dem Abend ihn gehemmt oder uns getäuscht haben – nichts könnte uns

lebhafter freuen, als wenn Vieuxtemps selbst unsere Meinung demnächst widerlegen und unbarmherzig niedergeigen würde. Eine alte Liebe wäre uns zurückgegeben.

Lesarten *(WA Conc. II, 361–363 unter* **Das erste „Patti-Concert“.***)*

2–22) *Ed. H.* … wurde.] *entfällt*
25) in dieser] in jener
32) *mezza-voce*] *mezzo-voce*
38f.) *ges*! *Absatz* Durch] *ohne Absatz*
41f.) ohnegleichen. *Absatz* Ihre] *ohne Absatz*
45) Lachcouplets] „Lachcouplets“
59) tiefen] tieferen
66–69) Wenn … gestehen.] *entfällt*
79) gehört haben.] *nicht gesperrt*
82) erfreuten] erfreut
89) Lach Couplets] Lach-Couplets
92–130) Die … zurückgegeben.] *entfällt*

Neue Freie Presse, 3. 12. 1865

„Des Sängers Fluch.“

Oper in 3 Acten von August Langert.
(Erste Aufführung im k. k. Hofoperntheater am 1. December d. J.)

Ed. H. Der Inhalt der neuen Oper ist identisch mit dem Stoff der gleichnamigen Ballade von Uhland. Jedermann kennt und liebt sie. Aber nur einem allerdeutschesten jungen Componisten kann es einfallen, sie für ein treffliches Textbuch zu einer dreiactigen Oper anzusehen. In anderen Formen ist die Ballade, deren musikalisches Element so frei und lockend vor Augen liegt, wiederholt componirt worden. Esser hat einen effectvollen, luxuriös begleiteten Einzelgesang daraus gemacht, der schon mitunter einer ganz kleinen großen Oper ähnlich sieht. Noch weiter ging Schumann, der „Des Sängers Fluch“ als große Concert-Cantate für Soli, Chor und Orchester bearbeitete. Die einzelnen Personen sind darin dramatisch behandelt, zwischen ihren Gesängen spinnt eine „erzählende Stimme“ nach Evangelisten-Art den epischen Faden. Diese Schumann’sche Bearbei-

tung (welche zum Behuf einer stattlicheren Ausdehnung eine Menge anderer Uhlandscher Balladen und Lieder verschlucken mußte) erwies sich nicht als glücklich. Das poetische Dämmerlicht, das die wie ein Traum aus fernsten Zeiten herausklingende Sage umwebt, entfloh vor dieser nur halbtheatralischen und dennoch schon „gemeinen Wirklichkeit der Dinge". Nun denke man sich vollends die arme Ballade auf einen ganzen Theaterabend ausgestreckt und ausgezogen!

Der erste Act der L a n g e r t ' schen Oper beginnt mit einem altnordischen Tempeldienst im Walde; Volk und Priester singen einen Chor, in welchem natürlich von Thor, Odin, Braga, Freia, Iduna und anderen dem Publicum sehr geläufigen Gottheiten die Rede ist. Die beiden fremden Sänger treten hinzu, bald nach ihnen die Königin Ella, welche den jungen Sänger augenblicklich in Ekstase versetzt und ihn einladet, Abends in ihrem Garten zu singen, „was das Herz begehrt". Sie gehen ab, um einer Triumph- und Rache-Arie der sie belauschenden „Gisella" Platz zu machen. Diese in den Uhland'schen Stoff hineincomponirte Person ist ein schwacher Abklatsch der W e b e r ' schen „Eglantine" und der O r t r u d R. W a g n e r ' s. Vom Könige früher geliebt, nun ob seiner Gemahlin vernachlässigt, lechzt Gisella nach Rache und Wiedereinsetzung in den früheren Stand. Auf das Erscheinen des jungen Sängers baut sie ihren Plan, die „mondscheinbleiche Königin" zu verderben. Sie vertraut dem E l f r i e d – so heißt der junge Sänger, der alte heißt nur schlechtweg „alter Sänger" – daß die Königin ihren tyrannischen Gemal nicht liebe und ihr Herz vielleicht für Elfried nicht immer unempfindlich bleiben würde. Der tugendhafte Jüngling geräth über diese Andeutung in egyptisch- josephinische Entrüstung und stürzt ab.

Den zweiten Act eröffnet der König, indem er sich mit den Uhland'schen Worten: „Was ich blick', ist Schrecken, und was ich sinn', ist Blut", selbst einführt. Gisella bringt ihre Verdächtigungen glücklich an Mann und bestimmt den eifersüchtigen König, sich Abends im Garten zu verstecken. Dort, wo Ella sich von ihren Damen den „Elfenreigen" vorsingen und vortanzen läßt, erscheint nun pünktlich Elfried mit seinem Saitenspiel und zärtlichen Gesang, erscheint aber auch das allzeit wüthende Staatsoberhaupt. Trotz der vollständigen Unverfänglichkeit der ganzen Scene – selbst die harmlose Rose wird erst im dritten Act geworfen – läßt der König den jungen Barden unverzüglich zum Tode abführen. „Alter Sänger" tritt dazwischen und bestürmt den König mit Bitten und Drohungen. Er erreicht damit nur so viel, daß der Tyrann, *à la* Geßler, den Beiden eine Art musikalischen Apfelschuß bewilligt: wenn sie i h n durch Gesang zu rühren vermöchten, so wolle er sie frei ziehen lassen, „ja, l i n d e r t ihr mir nur die

Wuth, soll mir verhaßt sein alles Blut!“ Zur feierlichen Ausführung dieses Monarchen-Zähmungsversuches ist der dritte Act bestimmt. Abwechselnd singen der alte und der junge Sänger. Letzterer wird zuvor von Gisella gewarnt, sie drängt ihn zu schleuniger Flucht, denn von seinem Gesange bezaubert, liebe sie ihn, nur ihn allein! Dies Geständniß bereitet zwar dem Publicum die größte Ueberraschung, macht aber auf den für die Königin schwärmenden Jüngling keinen Eindruck. Er singt von Liebe (natürlich nur von entsagender, die ihre Erwiderung „jenseits“ erwartet), der alte Sänger ruft: „Halt ein, o weh!“ die Königin wirft die Rose, der König durchbohrt den Jüngling. Alles stiebt auseinander, der alte Sänger spricht seinen Fluch, und unter Donner und Blitz stürzt das ganze Schloß in Trümmer.

Der monotone Eindruck dieses Textes, der es weder zu einer Entwicklung der Charaktere, noch zu einer Verwicklung der Handlung bringt, ist ohneweiters klar. Dazu treten noch mancherlei Fehler in der dramatischen Oekonomie, wie z. B. daß den ganzen ersten Act hindurch jede der vorkommenden Personen immer allein singt, bis endlich am Schluß die beiden Frauen sich zu einem Stückchen Duett vereinigen. Mit dem Höhenpunkt des zweiten Actes, wo der König wüthend gegen den jungen Sänger stürzt, ist die Handlung zur Katastrophe vollständig reif, fast gewaltsam wird sie vom Dichter abgelenkt, um einen ganzen dritten Act zu füllen. Der Fluch des alten Sängers, in der Ballade so ergreifend, wird auf der Bühne durch den damit verbundenen scenischen Spectakel zum derben Theater-Effect.

Die Personen sind lauter körperlose, ideale Schatten, die mit ihrer unmäßigen Empfindungsschwelgerei, ihrem fortwährenden Harfnen und Singen uns nicht die mindeste Theilnahme einflößen. Die ganze Handlung bekommt dadurch etwas unleidlich Vages, Leeres, Unpersönliches. Dem Stoffe war möglicherweise nur aufzuhelfen, indem man ihn aus der mythischen Zeit heraus in eine uns nähere historische mit bestimmtem nationalen Costüm rückte und durch einige geschichtlich realistische Züge belebte. Der überwiegend lyrische, weichlich ideale Charakter des Textbuches scheint den Componisten sympathisch angezogen zu haben. Langert’s Talent scheint uns edel geartet, sanft und weiblich, doch von geringer Gestaltungskraft und Energie. Seine Absichten sind offenbar die lobenswerthesten, auf edlen, poetischen Ausdruck gerichtet; auch in Verwendung der technischen Mittel, insbesondere der Instrumentirung, zeigt sich der Componist gewandt und erfahren. Aber nicht Ein Zug von genialer Kraft und schöpferischer Originalität ist in ihm. Seine Musik, um sie mit Einem Worte zu charakterisiren, repräsentirt sich als verwässerte Copie Richard Wagner’s. „Des Sängers Fluch“ ist die directeste Nachbildung des Wagner’schen Sty-

les, welche unseres Wissens die deutsche Oper bisher aufzuweisen hat. Da haben wir zunächst den declamatorischen Styl, welcher, zwischen Recitativ und Arioso unbestimmt zerfließend, über einer fortwährend malenden und mitsingenden Orchester-Begleitung die ganze Oper beherrscht. In kleinen Gaben, wie sie Meyerbeer mit wählerischer und sparsamer Hand zu bringen wußte, ist diese Vermischung oder Verbindung mitunter von großem Reize, als Methode auf eine ganze Oper angewendet, wird sie zur gleichzeitig aufreizenden und einschläfernden Ohrenpein.

Die Geschichte der Musik rühmt doch einhellig Alessandro Scarlatti ob des großen Verdienstes, das Recitativ von der Arienform definitiv geschieden zu haben. Sie erblickt doch in dieser naturgemäßen Trennung den entscheidenden Fortschritt über die Opern eines Cesti oder gar eines Caccini und Monteverde. Und nun kommt die neudeutsche oder Wagner'sche Schule daher und preist es als eine neue, segensreiche Erfindung, als den höchsten Fortschritt, wieder zu jener formlosen Vermischung zurückzukehren, und proclamirt das Kindheitslallen der dramatischen Musik als deren höchste Sprachentwicklung! Wenn sich bei Langert eine Melodie, oder sagen wir lieber ein Thema, vier oder acht Tacte lang in übersichtlicher Architektonik aufgebaut hat, kann man sicher sein, es werde, statt gleichmäßig fortzusetzen und abzuschließen, alsbald in ein recitativisches Faseln übergehen und formlos zerbröckeln. Umgekehrt verfällt wieder nach wenig Tacten in eine schmelzende Cantilene, was kaum als Recitativ sich klar und scharf zu exponiren begann. So haben wir weder das Eine noch das Andere, sondern schaukeln haltlos und seekrank in den lauen Fluthen der „unendlichen Melodie". Dieser Schwindel imponirt aber kaum mehr einem einsichtsvollen Musiker, denn dieser weiß zu gut, daß, wo drei volle Stunden lang Alles Melodie sein will, nichts mehr Melodie ist.

Wie leicht es sich überdies, ohne eigene originelle Erfindung, in dieser Methode componirt, das konnte man wieder einmal klar bei Langert beobachten. Wir kämen in Verlegenheit, auch nur drei ausgeprägte Melodien anzugeben, welche Langert's unbestrittenes Eigenthum wären. Es fällt ihm fast gar nichts Bedeutendes und Originelles ein, wir begegnen auf Schritt und Tritt Reminiscenzen aus „Tannhäuser" und „Lohengrin". Ja wem diese Opern eingeprägt sind – und wer hätte sie nicht oft gehört – der kann nach den ersten Noten einer Langert'schen Phrase die nächsten Accordenfolgen voraussagen. Der große Unterschied bleibt immer, daß Wagner das ursprüngliche Licht ist, Langert das reflectirte, geborgte. Es sind aber, wenngleich vorherrschend, doch nicht ausschließlich Wagner'sche Reminiscenzen, die uns in der neuen Oper so bekannt

grüßen: aus Flotow's „Indra" stammt die seltsame Zigeunermusik, die Gisella's Rache-Arie schmückt; von Meyerbeer erscheint Einiges (leider wenig) in der Balletmusik; Elfried's oft wiederholtes Liebesthema („Doch es tagt in meinem Herzen") hat mehr als die nöthige Aehnlichkeit mit einer Melodie aus Verdi's *„Ballo in maschera"*, sowie Ella's „O wie schön in keuschem Leben" mit einer Donizetti'schen. Ueberhaupt ist es merkwürdig, wie Wagner und seine Genossen bei all ihrer unsäglicher Verachtung für Donizetti und Verdi in ihren eigenen „reindeutschen" Opern gar so liberal denken und ausgeprägt italienische Melodien ohneweiters anbringen, auch mit dem ganzen Verdi'schen Begleitungs-Apparat von Posaunen, Becken und großer Trommel. Es wäre ungerecht, zu leugnen, daß Langert einzelne hübsche Momente hat, melodiöse und ausdrucksvolle Phrasen, die leider nur zu schnell, im Interesse seines Stylprincipes, verschlungen werden.

Am besten gefielen uns das Schlußduett der beiden Frauen im ersten und Elfried's Lied in *As-dur* (Nr. 19) im zweiten Act. Es sind die beiden übersichtlichsten, bestgeformtesten Nummern der Oper, anmuthig und von warmer Empfindung. Wir wollen deshalb nicht einmal darüber rechten, daß das Lied Elfried's in Wort und Ton aus dem Styl des Ganzen fällt. Ein Refrain wie: „Mein süßes Kind, ade, ade!" ist doch etwas stark modern, und auch die Melodie mit ihrer schmachtenden Cellobegleitung paßt eher in einen Concertsaal als in die „mythische Zeit" dieser nordischen Sage.

In der Instrumentirung bewährt Langert, wie bereits erwähnt, eine sehr geschickte Hand. Wir haben auch hier nur das sklavische Copiren und Ueberbieten Wagner's zu bedauern. Wagner, der der modernen Oper vorwirft, sie mache die Mittel zum Zweck und umgekehrt, verfällt selbst gerade diesem Irrthum in seiner sonst so glänzenden Weise, zu instrumentiren. Einmal deckt die Wucht des rastlos arbeitenden Orchesters unbarmherzig den Gesang, sodann wird dem Reiz der einzelnen Klangeffecte im Orchester eine falsche Selbstständigkeit und Herrschaft eingeräumt, welche die Aufmerksamkeit fortwährend vom Zweck auf das Mittel, von der Hauptsache auf Nebendinge ablenkt. Bei Langert hören wir alle 8 bis 10 Tacte eine andere Instrumentirung, eine künstliche Farbenmischung, ein frappanter Klangeffect jagt den andern, keine Stimmung kann sich in dem zerstreuten und geblendeten Hörer ruhig festsetzen.

Daß unter den Orchester-Effecten Langert's das Tremoliren der getheilten Violinen in höchster Lage, die Zusammenstellung von Harfe und Posaune, die tiefen Klänge der Holzbläser, endlich das ganze Aufgebot der Lärm-Instrumente obenanstehen, versteht sich von selbst. Der Lärm des

Orchesters ist namentlich in den Ensemblesätzen mitunter barbarisch und legt den Singstimmen, die, echt italienisch, ihre höchsten Töne herausschreien müssen, keine geringe Anstrengung auf. Von den geschmähten Italienern abgelernt ist auch die Wagner'sche Gepflogenheit, die Melodie der Singstimmen im Orchester, meist von den Violinen *unisono*, mitspielen zu lassen; ein Effect, mit welchem Langert den größten Exceß treibt. Das fortwährende Gefiedel wird geradezu unausstehlich. Einmal läßt Langert auch die Piston-Trompete *unisono* mit dem Gesang gehen (zweiter Act, erste Scene). Bei Verdi brandmarken dies die deutschen Componisten als die verächtlichste Trivialität; aber wenn sie es selbst thun, das ist was ganz Anderes.

Der Erfolg der neuen Oper konnte nach den beiden ersten Acten noch ein *Succès d'estime* heißen, im dritten schien das Publicum von Langweile fast niedergedrückt, und sah dem Ende mit Ungeduld entgegen. Man muß dem Publicum beistimmen, das die Novität fallen ließ. Und dennoch, wie viel guter Wille und anerkennenswerthe Bildung, wie viel Fleiß und Arbeit stecken in dieser Partitur! Für das Talent des Componisten haben wir freilich keinen anderen Maßstab, als gerade dieses Werk; trotzdem macht Manches daraus uns glauben, daß er, jung wie er ist, viel Besseres leisten kann und hoffentlich leisten wird. Wenn Langert sein nicht großartiges, aber anmuthiges, empfindungsreiches, von Haus aus edles Talent aus dem verderblichen Venusberg des Wagner'schen Systems noch erretten kann, dann werden wir vielleicht noch grünen und blühen sehen, was uns jetzt in seiner Musik als dürrer Stab erscheint. Möge der Componist uns künftig lieber im eigenen, bescheidenen Hause bewirthen, als in fremdem Palast; wir glauben, er werde sich als ganzer Langert noch immer vortheilhafter ausnehmen, denn als halber Wagner.

An die Aufführung der Novität war alle Sorgfalt verwendet. Die Künstler, die mit so viel Eifer ihre durchgehends schwierigen, anstrengenden und trotzdem undankbaren Rollen ausführten, verdienen alles Lob und – alles Mitgefühl. Frau Dustmann, welche die schwärmerische Königin mit Geist und Empfindung ausstattete, machte aus dieser Gestalt, was nur möglich war. Es war die erste neue Rolle, welche man dieser an dramatischer Gestaltungskraft alle ihre Colleginnen überragenden Künstlerin seit vier Jahren zugetheilt hat! Im Großen konnte sie damit nicht effectuiren, aber mehr als Ein feiner Zug gab Zeugniß von ihrem seltenen Talent. Gisella, der alte Sänger und der König fanden in Fräulein Krauß, Herrn Schmid und Herrn v. Bignio durchaus tüchtige Repräsentanten. Den jungen Sänger – eine Partie, für welche Herr Walter angezeigt war –

nahm Herrn Ferenczy zu heroisch und gewaltsam; hätte er weniger geschrien, so wäre die Leistung immerhin annehmbar gewesen. Bezüglich der Ausstattung ist die ungemein schöne Waldpartie von Brioschi (II. Act) zu rühmen, die – ominös genug – für „Tristan und Isolde" bestimmt war. Herr Capellmeister Dessoff verdient das wärmste Lob für die Energie, mit der er „Des Sängers Fluch" dirigirt und – gekürzt hat.

Neue Freie Presse, 6. 12. 1865

Concerte.

Ed. H. Es gibt interessante Concertprogramme, die sich auf dem Anschlagzettel ungleich effectvoller ausnehmen, als sie uns nach der Aufführung erscheinen. Dahin gehörte das „zweite Gesellschaftsconcert" mit seiner Cherubini'schen Symphonie und Beethoven's „Stephansmusik". Wer wollte Herrn Hofcapellmeister Herbeck nicht Recht und Dank zollen, daß er zwei Werke großer Tonmeister zum erstenmal vollständig zur Aufführung brachte? Aber er selbst dürfte mit dem Publicum kaum ernstlich schmollen, weil es von der einen Composition gar nicht, von der andern nur eben mäßig entzückt nach Hause ging.

Eine große Symphonie italienischer Herkunft ist an sich schon etwas Seltenes, die Cherubini'sche war obendrein bis heute in ein fast undurchdringliches Incognito gehüllt. Die „Museums-Gesellschaft" in Frankfurt hat das Manuscript von der *Philharmonic Society* in London erhalten und Herrn Herbeck zum Behuf der Aufführung mitgetheilt. Die authentische Geschichte jener philharmonischen Gesellschaft (von G. Hogarth) weiß gar nichts von einer Cherubini'schen Symphonie, sondern nur von einigen Ouverturen und einer Cantate, welche Cherubini für die Gesellschaft componirt hat. Aus anderen zweifellosen Daten läßt sich übrigens fast mit Gewißheit folgern, daß die hier aufgeführte Symphonie in *D-dur*, die einzige von Cherubini componirte, von ihm für die *Philharmonic Society* geschrieben und im Frühling 1815 in London dirigirt worden sei. Gedruckt ist sie niemals worden, doch hat der Componist ihren wesentlichen Inhalt noch einmal – wir wissen nicht, ob früher oder später – in einem Streichquartett verwendet. Wer mit großen Erwartungen an diese Symphonie ging, wird eine ansehnliche Enttäuschung erlebt haben. Es bedarf der ganzen Pietät für den Namen des großen Opern-Componisten, um der Abwicklung dieses zopfigen Gebildes theilnahmsvoll bis zu Ende zu folgen. Kunstvoll ge-

flochten, sorgfältig gebunden, vornehm getragen – aber doch ein Zopf. Hoffe Niemand der Ideenfülle und schwungvollen Energie aus Cherubini's besten Opern hier zu begegnen. Er findet eine Haydn'sche Symphonie mit künstlich vergrößerten Gliedmaßen und vertrockneter Seele. Unser Haydn, den Cherubini selbst als seinen musikalischen Vater verehrte, hat auch zu dieser Symphonie einen sehr bedeutenden Alimentations-Beitrag gezahlt. Aber so sehr der ganze Bau und unzählige melodische Wendungen an Haydn erinnern, von seiner Frische und seinem schalkhaften Humor ist nichts geblieben. Der Ernst des allzeit pathetischen Florentiners wird hier, wo die Größe und Ungewohntheit der Aufgabe ihm einen gewissen Zwang anlegten, zur Trockenheit und künstelnden Pedanterie. Unverkennbar ist seine Anstrengung, sich aus dem wirklichen und dem Adoptiv-Vaterland seiner Muse, Italien und Frankreich, zu deutschem Styl herauszuarbeiten; die Spontaneität, die naive Ursprünglichkeit des Schaffens ging darüber verloren. Einzelne interessante Stellen laben den Hörer von Zeit zu Zeit, am Schlusse hat er trotzdem das Gefühl, beinahe verschmachtet zu sein. Welche Erfrischung breitete sich mit den ersten Tacten von Weber's „Concertstück" über den Saal! Herr Tausig spielte die reizvolle Composition, und zwar – wie nicht anders zu erwarten – mit vollendeter Virtuosität. Er spielte mit den Schwierigkeiten, aber auch ein wenig mit der Sache selbst: der Vortrag, geistreich und eigenthümlich, hatte mitunter etwas Zerrissenes, überlegen Blasirtes. Was das Schweighofer'sche Instrument betrifft, so gewährte es ein schönes Piano, aber keine große Schallkraft; überdies ließ es, ohne Schuld des Spielers, durch ungenügende Dämpfung die Töne nachhallen. Herr Tausig erntete stürmischen Beifall.

Zwei Vocalchöre, ein nicht bedeutender, aber klangvoller des verdienstvollen Münchener Archivars Julius Mayer und Mendelssohn's „Primel" (zur Wiederholung verlangt), wurden überaus schön gesungen. Der „Singverein" prangt wirklich in vollster Blüthe und ist nach Seite der Execution die werthvollste Stütze der Gesellschafts-Concerte. Das Orchester stand am Sonntag weit dagegen zurück. Die Bläser stimmten nicht nur empfindlich unrein, sondern trugen auch die zahlreichen kleinen Soli in der Cherubini'schen Symphonie und der Stephansmusik von Beethoven ohne alle Feinheit vor. Daran ist Herr Herbeck nicht schuld, der auch in diesem Concerte den von seiner Aufgabe ganz erfüllten und sie ganz erfüllenden energischen Dirigenten bewährte.

Von besonderem Interesse war die Schlußnummer: Beethoven's Musik zu dem Kotzebue'schen Festspiel „König Stephan", oder wie der ursprüngliche Titel lautete: „Ungarns erster Wohlthäter". Wir verdanken,

wie gesagt, Herrn Herbeck die erste vollständige Concertaufführung dieses Werkes, von dem bisher nur einzelne Bruchstücke aufgeführt und nur zwei Nummern (Ouverture und Festmarsch) gedruckt waren. Erst in der neuen Gesammt-Ausgabe Beethoven's (von Breitkopf und Härtel) hat nun auch dies Festspiel seinen ihm gebührenden Platz gefunden. Die Veranlassung dazu war bekanntlich die Eröffnung des deutschen Theaters in Pest im Jahre 1812. Man hatte Kotzebue mit der Abfassung einer Trilogie aus der ungarischen Geschichte beauftragt, und Beethoven mit der Composition der Musikstücke im Vor- und Nachspiel. Das einactige Vorspiel mit Chören, das die Festvorstellung am 9. Februar 1812 eröffnete, war „Ungarns erster Wohlthäter“ und stellte König Stephan I. in den wichtigsten Momenten seiner Regierung dar. Das eigentliche Drama, welches Kotzebue unter dem Titel „Bela's Flucht“ verfaßt hatte, konnte aus verschiedenen Rücksichten nicht gegeben werden; es wurde dafür „Die Erhebung von Pest zur königlichen Freistadt“ (aus der Geschichte des Jahres 1244) substituirt. Hierauf folgte das Nachspiel mit Gesängen und Chören, „Die Ruinen von Athen“. Die Musik zu letzterem, durch häufige Concertaufführungen bekannt, steht nicht nur an äußerem Umfange, sondern auch an musikalischem Werthe hoch über dem „König Stephan“. Stücke von der hinreißenden Wirkung des Derwisch-Chores oder des Türkenmarsches aus den „Ruinen von Athen“ wird man in „König Stephan“ vergeblich suchen. Beethoven hat das Vorspiel ungleich flüchtiger behandelt, die Musik mehr decorativ als selbstständig verwendend; seine volle Kraft sparte er für die lohnenderen Aufgaben des Nachspiels. Im „König Stephan“ sehen wir nur die Tatze des musikalischen Löwen, im Nachspiel diesen selbst. Um Beethoven's Musik zu „König Stephan“ gerecht zu beurtheilen, darf man keinen Augenblick auf deren bestimmten theatralischen Zweck vergessen.

Die Musik mußte sich hier in kleinen und möglichst populären Formen bewegen und hatte mehr die Bestimmung, eine Reihe rasch aufeinanderfolgender tableauartiger Scenen zu illustriren, als eine eigentlich dramatische Entwicklung mit vollem Lebenshauch zu erfüllen. Die abscheulichen Verse Kotzebue's konnten den Componisten unmöglich begeistern, und der Inhalt des „König Stephan“ war so ausschließlich ungarisch, daß Beethoven gar nicht hoffen durfte, es werde seine Arbeit über jenen Festabend hinaus und vor dem nicht-ungarischen Publicum Europas ihr Leben selbstständig fortsetzen. Wir müssen uns also bescheiden, eine rasch hingeworfene Gelegenheitsmusik Beethoven's zu hören, und das bleibt unter allen Umständen ein nicht zu verschmähender Schatz. Obendrein stammt

diese Gelegenheitsmusik aus der frischesten, üppigreichsten Periode des Meisters (sechste und siebente Symphonie). In der Ouverture pulsirt ein rasches, kühnes Blut, die wunderlich zerhackte Form läßt aber keine einheitliche Wirkung aufkommen. Einfach, wol zu einfach, treten die beiden ersten Männerchöre auf, kleinste Abschnitzel von Beethoven's Purpur. Der Frauenchor hingegen mit seinen zierlichen Flöten-Guirlanden ist von bezaubernder Lieblichkeit. Der Festmarsch imponirt nicht durch Neuheit der Motive, aber durch eine gewisse großartige Popularität, wie sie neben Beethoven kein Zweiter in seiner Gewalt hatte. Der sehr kurze „religiöse Marsch" fällt daneben beträchtlich ab. Was in der Concertaufführung am unwirksamsten bleibt, sind die rein melodramatischen Partien; an Ort und Stelle muß die musikalische Begleitung der „Vision Stephan's" sehr bedeutend wirken. Der in charakteristischen Csardas-Rhythmen aufjubelnde, beinahe ungarisch-deutsch declamirende Schlußchor mit seinen gellend hohen Soprantönen und rauschendem Orchester schlägt tüchtig ein; wir können uns den Enthusiasmus des magyarischen Publicums von 1812 lebhaft vorstellen.

Bei aller bewundernden Anerkennung der theatralischen Zweckmäßigkeit dieser Festmusik wird man doch nicht leugnen können, daß sie im Concertsaal nur geringen Eindruck macht. Bei ihrer jüngsten Aufführung in Köln (unter F. Hiller) ging sie fast spurlos vorüber; hier in Wien vermochten wenigstens Einzelheiten das Publicum zu erwärmen. Den Damen vom Singverein votiren wir für ihre heroische Ausdauer im Schlußchor einen speciellen Dank.

Hellmesberger's dritte Quartett-Soirée war die hundertfünfzigste seit der Gründung dieses schönen, für das Musikleben Wiens so hochverdienten Unternehmens. Das Publicum bewies Herrn Hellmesberger durch einen ungewöhnlich langen und lebhaften Empfang, daß es von dieser Thatsache Kenntniß nehme und sich freue, seine Verdienste von ganzem Herzen laut anzuerkennen. Wir hörten an diesem Abend Mendelssohn's *E-moll*-Concert, bekanntlich eines der zierlichsten Cabinetsstücke Hellmesberger's und seiner Genossen, Beethoven's *Es-dur*-Quartett, *op.* 127, und unter Mitwirkung des Herrn Dachs ein neues Clavier-Quartett von Rubinstein (*C-dur*, *op.* 66). Das Thema des ersten Satzes ist von hinreißender Schönheit. Von allen lebenden Componisten wüßten wir keinen, dem noch so etwas einfällt. In der Ausführung macht der Componist beiweitem nicht daraus, was man erwarten durfte, trotzdem bleibt der Total-Eindruck des Satzes, der nach mancherlei Stockungen und unbedeutenden Phrasen sich zum Schluß wieder aufzuschwingen weiß, ein günstiger.

Minder bedeutend, doch von raschem Zug und prickelndem Esprit ist das Scherzo. Von da geht es, wie gewöhnlich bei Rubinstein, stufen- und terrassenweise abwärts. Das Auditorium, das die beiden ersten Sätze lebhaft beklatschte, nahm die beiden letzten mit eisiger Kälte auf. Hätte Herr Hellmesberger dieselben nicht tüchtig abgekürzt, so würde die Mißstimmung ohne Zweifel noch viel größer geworden sein. Das langgestreckte Adagio gleicht einer Wüste, in welcher uns nur selten und von fern der warme Ton einer menschlichen Stimme grüßt. Doch ist es immerhin noch von einer gewissen düster-melancholischen Stimmung angehaucht. In dem Finale aber finden wir gar nichts mehr, an das wir uns klammern könnten, weder musikalische Erfindung, noch poetische Stimmung, weder glückliche melodische Einfälle, noch kunstvolle Arbeit. Das Ganze ist roh und reizlos, wie in verdrießlicher Eile hingeworfen, damit doch das Quartett in Gottes Namen einen Schluß habe. Mit diesem kurzen Bericht über Rubinstein's neuestes Werk haben wir leider die Biographie fast aller seiner mehrsätzigen Compositionen geschrieben. Wir kennen keine einzige daraus, die, durchaus auf gleicher Höhe schwebend, als Ganzes schön und bedeutend heißen dürfte. Rubinstein's Erfindung gleicht einem rasch und glänzend auflodernden Feuer, das schnell erlischt. Seine Kunst und Ausdauer reichen niemals aus, dies Erlöschen zu hindern, und seine Selbstkritik sagt ihm niemals, daß es längst nur glimmendes Gebälk oder todte Asche ist, was er, unbekümmert fortschreibend, dem anfangs entzückten Hörer bietet. Wie schade, daß Rubinstein Alles immer nur dem „Genie" anheimstellt, das er wild und willkürlich umherjagen läßt. Das Genie muß das Kunstwerk beginnen, aber nur die Arbeit vollendet es.

Lesarten *(WA Conc. II, 351–354 unter* **Gesellschafts-Concerte.** *u. 354 unter* **Kammermusik.***)*

1–2) **Concerte.** … *Ed. H.*] *entfällt*
15) Behuf] Behufe
20f.) *D-dur* … componirte,] *D-dur* (wohl die einzige von Cherubini componirte)
50–64) Was … bewährte.] *entfällt*
77) eröffnete,] *ohne Komma*
95f.) vergessen. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
107) üppigreichsten] üppigsten
110) wol zu einfach,] wohl zu einfach

116) Concertaufführung] Concert-Aufführung
123f.) vorstellen. *Absatz* Bei] *ohne Absatz*
126–130) Bei … Dank.] *entfällt*
131) dritte Quartett-Soirée] *gesperrt*
131–139) war … Dachs] brachte
145) Schluß] Schlusse
145f.) günstiger. *Absatz* Minder] *ohne Absatz*
155) das wir] was wir
169) willkürlich] unwillkürlich

Neue Freie Presse, 20. 12. 1865

Concerte.

Ed. H. Unter den sogenannten „Schubertfreunden“ *par excellence* stechen zwei charakteristische Gruppen hervor: die Sorglosen und die Hartnäckigen, oder auch, physikalisch gesprochen, die Centrifugalen und die Centripetalen. Die Ersteren lassen ruhig Schubert’s Manuscripte nach allen Weltgegenden zerflattern; sie wissen oder wußten genau von irgend einer noch vorhandenen Oper oder Symphonie (sie haben sie ja entstehen sehen!), aber es stört ihre Seelenruhe nicht im mindesten, wenn diese Schätze um ein paar Gulden einem amerikanischen Sammler, oder noch billiger einem Käsehändler zufallen. Die Hartnäckigen hingegen oder Centripetalen haben zwei oder drei Perlen aus Schubert’s Nachlaß ins Trockene gebracht, halten sie aber vor lauter Freundschaft für den Verewigten und lauter Verachtung der Lebenden in irgend einem Koffer verschlossen, mit dessen Schlüssel sie sich zu Bett legen. Wir wollen Herrn Anselm Hüttenbrenner, den Freund Schubert’s, seit gestern nicht mehr zu der zweiten Classe zählen, da er ja schließlich der Pelham’schen Beredtsamkeit und Artigkeit des Hofcapellmeisters Herbeck nicht widerstand, der eigens nach Graz gereist war, um eine Hüttenbrenner’sche Partitur für die Gesellschafts-Concerte zu acquiriren, und bei dieser Gelegenheit – wie seltsam! – auch ein lang gesuchtes Schubert’sches Manuscript mitbrachte. Wir können nicht entscheiden, welche von den beiden Compositionen die Angel und welche der Fisch war, genug, daß Schubert und Hüttenbrenner wie im Leben so auf dem Programm des letzten „Gesellschafts-Concertes“ einträchtig neben einander hergingen. Hüttenbrenner, der bekanntlich zur Berühmtheit des Schubert’schen Erlkönigs viel beigetragen hat, nämlich eine Partie „Erlkö-

nig-Walzer", eröffnete das Concert mit einer Ouverture in *C-moll*, welcher man Abrundung und eine gewisse Tüchtigkeit der Arbeit nicht absprechen kann. Der melodische Inhalt schien uns theilweise aus den Zwischenactmusiken des Burgtheaters bekannt. Nun folgte die Schubert'sche Novität, die einen wahrhaft außerordentlichen Enthusiasmus erregte. Es sind die beiden ersten Sätze (*Allegro moderato*, *H-moll* und *Andante*, *E-dur*) einer Symphonie, welche, seit vierzig Jahren in Herrn Hüttenbrenner's Besitz, für gänzlich verschollen galt. Die uns vorliegende Original-Partitur, ganz von Schubert's Hand, trägt die Jahreszahl 1822 und enthält nebst den zwei ersten Sätzen noch den Anfang (neun Tacte) des dritten, eines Scherzo in *H-moll*. Ob Schubert überhaupt nicht weiter daran gearbeitet, ist nicht zu eruiren. Möglich, daß irgend Einer der „Sorglosen" den Schlüssel zu diesem Räthsel kennt, oder ein „Hartnäckiger" ihn gar unter dem Kopfkissen hat. Wir müssen uns mit den zwei Sätzen zufriedengeben, die, von Herbeck zu neuem Leben erweckt, auch neues Leben in unsere Concertsäle brachten. Wenn nach den paar einleitenden Tacten Clarinette und Oboe einstimmig ihren süßen Gesang über dem ruhigen Gemurmel der Geigen anstimmen, da kennt auch jedes Kind den Componisten, und der halbunterdrückte Ausruf „Schubert!" summt flüsternd durch den Saal. Er ist noch kaum eingetreten, aber es ist, als kennte man ihn am Tritt, an seiner Art, die Thürklinke zu öffnen. Erklingt nun gar auf jenen sehnsüchtigen Mollgesang das contrastirende *G-dur*-Thema der Violoncelle, ein reizender Liedsatz von fast ländlerartiger Behaglichkeit, da jauchzt jede Brust, als stände Er nach langer Entfernung leibhaftig mitten unter uns. Dieser ganze Satz ist Ein süßer Melodienstrom, bei aller Kraft und Genialität so krystallhell, daß man jedes Steinchen auf dem Boden sehen kann. Und überall dieselbe Wärme, derselbe goldene, blättertreibende Sonnenschein! Breiter und größer entfaltet sich das Andante – Töne der Klage oder des Zornes fallen nur vereinzelt in diesen Gesang voll Innigkeit und ruhigen Glückes, mehr effectvolle musikalische Gewitterwolken, als gefährliche der Leidenschaft. Als könnte er sich nicht trennen von dem eigenen süßen Gesang, schiebt der Componist den Abschluß des Adagios weit, ja allzuweit hinaus. Man kennt diese Eigenthümlichkeit Schubert's, die den Total-Eindruck mancher seiner Tondichtungen abschwächt. Auch am Schluß dieses Andantes scheint sein Flug sich ins Unabsehbare zu verlieren, aber man hört doch noch immer das Rauschen seiner Flügel.

Bezaubernd ist die Klangschönheit der beiden Sätze. Mit einigen Horngängen, hie und da einem kurzen Clarinett- oder Oboesolo auf der einfachsten, natürlichsten Orchester-Grundlage gewinnt Schubert Klangwirkungen, die kein Raffinement der Wagner'schen Instrumentirung erreicht. Wir zählen

das neu aufgefundene Symphonie-Fragment von Schubert zu seinen schönsten, reifsten Instrumentalwerken und sprechen dies hier um so freudiger aus, als wir gegen eine übereifrige Schubert-Pietät und Reliquien-Verehrung mehr als einmal uns ein warnendes Wort erlaubt haben. Die beiden Stücke werden eine Zier aller Concert-Programme, denn wir zweifeln nicht, daß Herr Hüttenbrenner die Herausgabe derselben mit gleicher Bereitwilligkeit gestatten wird, wie die Aufführung derselben. Man muß mit Freuden bekennen, daß jetzt gerade von Wien aus alles Erdenkliche geschieht, um die früheren Versündigungen an Schubert nach Möglichkeit gutzumachen. Jene Unterlassungssünden treffen allerdings Wien zunächst, aber nicht ausschließlich.

Die Berliner Musikzeitung von Marx (1824–1830), welche, eine Art Vorläuferin der Schumann'schen Zeitschrift, muthig für das Recht des Modernen gegen die Oligarchie der Classiker und vollends der Pedanten auftrat, zu Beethoven's Lebzeiten seine angefochtensten Werke vergötterte und dem jungen Balladen-Componisten Karl Löwe in preisenden Artikeln den Weg ebnete – sie hat in ihren sieben Jahrgängen Schubert's Namen nur zwei- bis dreimal in flüchtigen Notizen genannt. Die neue Epoche der Würdigung Schubert's herbeigeführt zu haben, ist Schumann's Verdienst, der in seiner „Neuen Zeitschrift“ (1834–1844) Schubert's Compositionen mit Begeisterung, ja mit einer gewissen Vor- und Ueberliebe feierte. Auf Schumann folgen in dieser Thätigkeit Joseph Hellmesberger und Herbeck. Insbesondere zeigt Letzterer sich unermüdlich thätig, Schubert'sche Manuscripte aufzusuchen, zu ergänzen und aufzuführen. Er hat neuerdings durch die erste Aufführung des „Morgengesangs“ (aus dem „Graf v. Gleichen“) und der beiden Symphoniesätze dem Andenken Schubert's und unserem Musikleben einen Dienst erwiesen, den die Kritik ebenso rühmend hervorheben muß, als ihn das Publicum in den letzten Concerten laut anerkannt hat.

Eine andere höchst ansprechende Gabe des dritten Gesellschafts-Concerts waren zwei alte deutsche Lieder für gemischten Chor, „Liebesklage“ und „Jägerglück“. Die beiden Chöre, ausgezeichnet durch volksthümlich naive Innigkeit und entzückenden Klang, hat Herbeck mit glücklicher Wahl einem alten Liederbuch vom Jahre 1618 entnommen und mit getreuer Bewahrung der ursprünglichen Harmonie (sie erinnert in ihren fremdartig reizenden Accordfolgen an Orlando Lasso und Heinrich Schütz) für den „Singverein“ redigirt. Sie wurden überaus schön vorgetragen und mit stürmischem Beifall aufgenommen.

Fast schien es, als habe die musikalische Empfänglichkeit und Beifallslust unseres Concertpublicums sich in diesem Mittagsconcert so voll

ausgegeben, daß wenige Stunden später für eine interessante Novität in Hellmesberger's Quartett-Productionen nicht genug übrig war. Es ist diese, schon aus rein physiologischen Gründen erklärbare Rückwirkung mehr als einmal beobachtet worden.

Das neue Streichquartett von Johannes Hager wurde zwar nach jedem Satz applaudirt, erzielte aber einen durchschlagenden Erfolg nur mit dem Scherzo. Dieser Satz, perlensprühend wie moussirender Champagner, ist der lebensvollste, wirksamste Theil des Ganzen. Ihm zunächst möchten wir das Adagio stellen, das durch breiten, edlen Gesang und interessante Combinationen fesselt und höchstens eine kürzere Fassung und etwas sparsamere Verwendung der Pizzicato-Effecte wünschen ließe. Die beiden äußeren Sätze gleichen feinen Bleistiftzeichnungen, die bei näherer Betrachtung viel Anziehendes bieten, aber ihrer kleinen Striche und matten Färbung wegen eine packende Wirkung nicht üben können. Wäre Hager so originell und energisch im Ganzen, als er geistreich im Detail ist, seine Erfolge würden vollständig sein. Wir kennen sein echtes und feines, wenn auch nicht üppiges und populäres Talent aus einer ansehnlichen Reihe größerer und kleinerer Compositionen, und haben uns gefreut, den Componisten nach längerer Zurückgezogenheit wieder hervortreten zu sehen. Das Quintett ist kein vereinzeltes Symptom von Hager's Wiederauferstehung, es sind gleichzeitig drei Balladen von ihm (bei Spina) erschienen, die wir gebildeten Sängern angelegentlich empfehlen; ferner ein neues Clavier-Trio (*op*. 20), dessen Vorzüge uns sehr beachtenswerth erscheinen und von S. Bagge (in der Leipziger Allgemeinen Musikzeitung) die eingehendste rühmlichste Würdigung erfahren haben. – Auf die Hager'sche Novität folgte Schumann's köstliches *Es-dur*-Quartett. Herr A. Jaell spielte den Clavierpart mit schönstem Ton und perlender Geläufigkeit. Nur einige kokette Salon-Ritardandos im ersten Satz hätten wir hinweggewünscht, um die so schön ausgemeißelte und geglättete Leistung vollkommen rein zu genießen.

Erwähnen wir noch einer Festliedertafel des „Schubertbundes", der Engelsberg's neuen, vortrefflichen Chor „Heini von Steier" mit glänzendem Erfolg zur Aufführung brachte, so sind wir in der musikalischen Chronik der Woche bei der ständigen Rubrik der „Patti-Concerte" angelangt. Wir stehen bereits vor Nr. 13 dieser Concerte, welche, immer gleich stark besucht, die Thatsache eines für unsere Zeit geradezu unerhörten Erfolges für sich haben. Die Uebersiedlung dieser Concerte vom Dianasaal ins Theater an der Wien hat ihnen einen neuen Anstrich von Abwechslung und eine günstigere Akustik verschafft. Hingegen erwies sich der Gewinn einer Orchester-Begleitung bald als illusorisch, indem letztere so mittelmäßig

war, daß man lieber Herrn Frank wieder ans Clavier postirt hat. Auch machte der Dianasaal einen eleganteren, salonmäßigeren Eindruck; das auf der Bühne des Wiedener Theaters auf weiß angestrichenen Gartenstühlen herumsitzende Publicum erinnerte uns an gewisse Scenen in Nestroyschen Possen, wo das „Paradiesgartel“ oder Aehnliches vorgestellt wird. In dem gestrigen Concert spielte Herr Ullman einen neuen Trumpf aus: er hatte Roger eigens aus Paris kommen lassen. Der berühmte Tenorist, einst die Zierde der Opéra Comique und später der Großen Oper in Paris, sang Schubert's Erlkönig und die bekannten „Vögelein“ von Gumbert. Eine wunderliche Wahl, wenn sie auch vielleicht ein „Compliment an die deutsche Nation“ vorstellen sollte. Roger's „Erlkönig“ ist die consequenteste dramatische Ausführung und Zuspitzung der an sich schon bedenklichen Intentionen Schubert's. Sie streift an geistreiche Carricatur und hat nur einen kleinen Schritt zu dem vollständigen Experiment, den „Erlkönig“ von drei verschiedenen Personen singen zu lassen. Roger's Vortrag accentuirt mehr die Schattenseiten als die Vorzüge der Composition, und producirt mehr den Schauspieler als den Sänger. Der Letztere trat in dem Gumbert'schen Bänkelsang etwas deutlicher hervor, wir erkannten wieder, wie durch einen Schleier, Roger's ehemals wundervolles Portamento – aber was wurde getragen? Ein trostloses Lied und eine trostlose Stimme. Es schmerzt uns, über das gegenwärtige Singen des großen Künstlers sprechen zu müssen, der uns einst mehr als irgend ein Anderer das Ideal eines dramatischen Sängers ahnen und mitunter auch vollkommen schauen ließ. Roger's Erscheinung hat sich merkwürdig unverändert erhalten, dieselbe edle glatte Stirne, der jugendliche Mund, der ernste Blick voll Geist und Güte. Aber von der Stimme wollen wir schweigen, und von dem Kampf des Sängers mit diesem zertrümmerten Instrument. Roger macht allerdings auch jetzt noch einen weit edleren Eindruck, als sein zum Possenreißer herabgekommener berühmter College Ronconi. Beide Künstler erfüllen aber hier dieselbe wehmüthige Mission: ihren eigenen Nekrolog zu singen.

Lesarten *(WA Conc. II, 350–351 unter* **Gesellschafts-Concerte.** *u. 363 unter* **Das erste „Patti-Concert“.***)*

1–2) **Concerte.** … *Ed. H.*] *entfällt*
3) Hartnäckigen,] hartnäckigen,
9) billiger] billiger,
11) ins] in's

14)	Bett] Bette
26)	-Walzer“,] -Walzer,“
28f.)	Der … bekannt.] *entfällt*
30)	wahrhaft] *entfällt*
33)	Original-Partitur,] Originalpartitur,
36)	nicht weiter] weiter
49)	Ein süßer] ein süßer
52f.)	Andante –] Andante.
54)	effectvolle] effectvolle,
59)	Schluß] Schlusse
59)	ins] in’s
65f.)	schönsten, reifsten] schönsten
68)	haben.] haben. –
68–148)	Die … aus:] *entfällt*
148f.)	er … Paris] Herr Ulmann hatte eigens aus Paris Roger
150)	Opéra Comique] *Opéra comique*
150)	Großen] großen
151)	Schubert’s Erlkönig] Schuberts „Erlkönig“
153)	„Erlkönig“] Erlkönig
156)	drei] 3
158)	Composition, und producirt] Composition und produzirt
159)	Der Letztere] Letzterer
161)	Roger’s] *nicht gesperrt*
161)	Portamento] Portamento,
162)	schmerzt uns,] schmerzt,
165)	ahnen und] ahnen,
165)	Roger’s] *nicht gesperrt*
166)	erhalten … glatte] erhalten; dieselbe glatte edle
169)	Roger] *nicht gesperrt*

Neue Freie Presse, 30. 12. 1865

Concerte.

(Concordia-Akademie. Patti-Concerte. Viertes Philharmonisches Concert.)

Ed. H. Die so glänzend ausgefallene „Concordia-Akademie“ bildete gewissermaßen einen letzten Abschluß der „Patti-Concerte“. Fräulein Carlotta Patti trat darin zum letztenmale vor das Wiener Publicum, da ihre

lobenswerthe Absicht, noch einmal für die Wohlthätigkeits-Anstalten zu singen, dem Vernehmen nach an den von der Hofopern-Administration erhobenen Schwierigkeiten scheitert. Herrn Ullman's Concerte – vierzehn an der Zahl im Laufe von vier Wochen! – haben ihre Zugkraft bis zum letzten Augenblick bewährt und dürfen den Wiener Erfolg als eine unanfechtbare, glänzende Thatsache für sich geltend machen. Dem Kritiker und ernsten Musikfreund konnte man allerdings ebensowenig den Besuch sämmtlicher Patti-Concerte zumuthen, als man von einem Mann verlangen wird, er solle jeden Abend ein Pfund Zuckerwerk essen. Der ausschließliche Virtuositäts- und Unterhaltungs-Standpunkt solcher Concerte führt rasch zur Uebersättigung. In dieser Richtung ist an den Programmen noch Vieles zu bessern, und namentlich den drei Instrumental-Virtuosen eine kleine Rüge nicht zu ersparen. Wenn Carlotta Patti durch die phänomenale Stimmhöhe, mit der sie beschenkt oder zu der sie verurtheilt ist, sich auf ein engeres Gebiet von Bravour-Arien beschränkt sieht, allezeit verpflichtet, dem Publicum ihre bewunderten „Specialitäten" vorzuführen, so gilt doch diese Entschuldigung nicht auch für einen großen Pianisten, Violin- oder Cello-Spieler. Die Herren Jaell, Vieuxtemps und Piatti haben ein viel kleineres Repertoire aufgerollt, als Carlotta Patti, und mit denselben fünf bis sechs Stücklein sich durch alle vierzehn Concerte gefristet. Sehen wir ab von den paar classischen Trios oder Quartetten, welche, die Stelle einer Ouverture vertretend, in dem großen Raum weder physisch noch geistig die nöthige Resonanz fanden und demgemäß auch ziemlich glatt und gleichgiltig abgethan wurden, so finden wir das Repertoire der drei Virtuosen von einer erschreckenden Dürftigkeit in Qualität und Quantität. Vieuxtemps spielte ausschließlich eigene Compositionen, was wir ihm, dem weitaus bedeutendsten Compositions-Talent unter den Dreien, gern zugeständen, hätte er etwas Neues und nicht blos jene alten Stücke wiedergebracht, die seit zwanzig Jahren jeder Concertfreund auswendig kennt. Ueberdies ward gerade an diesen seinen ehemaligen Paraderossen die abnehmende Kraft und Sicherheit des Reiters am auffallendsten wahrnehmbar. Herr Piatti speiste uns consequent mit selbstverfertigten Potpourris aus „Lucia", „Linda", „Trovatore" etc., deren Langweiligkeit beim ersten Hören, aber auch nur beim ersten, vor dem Glanz des Vortrags verschwand. Warum endlich Herr Jaell – um nur von Bravourstücken zu sprechen – nie etwas von Liszt, Thalberg, Henselt, Heller, Rubinstein spielte? Von seinen eigenen Sachen lassen wir uns das Trillerstückchen *„Sweet Home"* noch am besten gefallen, Transscriptionen aber, wie seine „Afrikanerin" und sein „Tannhäuser-Chor" (Pilger von heulenden Hunden gejagt), sind

doch gar zu unbedeutend. Der wohlarrondirte Virtuose scheint wirklich die Banting-Cur probeweise erst an seinen Compositionen versucht zu haben. Daß Jaell trotzdem eine immer gern gesehene Erscheinung war, spricht laut genug für den ungewöhnlichen Reiz seines Spieles. Was endlich Carlotta Patti betrifft, so ist es gerade für sie ein werthvolles Zeugniß, daß ihr Gesang, der eigentliche Magnet der Concerte, an Anziehungskraft nicht verlor, sondern zunahm.

Jede neue Erscheinung von großem Ruf ist bei ihrem ersten Auftreten verurtheilt, ungemessenen und oft sehr unbestimmten Erwartungen gegenüberzustehen. Vermißt der Hörer einige geträumte Vorzüge, so wird das Gefühl theilweiser Enttäuschung ihn auch die wirklich vorhandenen leicht unterschätzen lassen. Erst wenn der Eindruck des Neuen, Befremdenden überwunden und man über das ästhetische Soll und Haben im Klaren ist, hört man unbefangener und urtheilt gerechter. Wir haben uns mit der Stimme Fräulein Patti's viel mehr befreundet, sie in den späteren Concerten schöner und volltönender gefunden, als am ersten Abend. Hin und wieder, z. B. in Gounod's „Ave Maria", verrieth ein Ton von überraschender Kraft, daß diese silbertönige Stimme auch nach Seite des Volumens weniger stiefmütterlich bedacht sei, als sie in der Regel scheint. Diese und ähnliche Wahrnehmungen flößten uns Respect ein vor ihrem streng eingehaltenen Princip: Maß zu halten, die reine Schönheit des Tons niemals zu alteriren. Carlotta Patti vermeidet, auch nur der Grenze des Schreiens sich zu nähern, und wird, beiläufig gesagt, trotz ihrer angestrengten Thätigkeit ihre Stimme ohne Zweifel lange bewahren. Hierin erscheint sie als ein Zögling der besten italienischen Schule. Kein Zweifel, daß ihre leidenschaftslose Ruhe dieses Maßhalten sehr erleichtert, aber blos als „Kälte" können wir nicht mehr betrachten, was sich uns als ein consequentes – sei es auch einseitig ausgebildetes – Schönheitsprincip erwiesen hat. Es ist dasselbe Princip des reinen Wohllauts, das die Linien einer italienischen Melodie in schöner sanfter Rundung zieht. Ebensowenig als wir die Patti schreien oder meckern hörten, haben wir sie im Vortrag jemals übertrieben oder affectirt, in Haltung und Miene grimassirend gesehen. Bei Wagstücken wie das „Lachlied" oder der „Carneval von Venedig" will dies nicht wenig sagen. Der Virtuosität Carlotta Patti's sind wir bereits in unserem ersten Aufsatz gerecht geworden, aber auch in ihrer Cantilene beobachteten wir im Laufe der verschiedenen Productionen das Walten einer Technik, die hochzuschätzen namentlich wir Deutsche allen Grund haben. „Die Deutschen singen mit dem Kopf und mit dem Herzen, aber nicht mit dem Ohr," so sagte uns wörtlich vor einigen Jahren Jenny Lind. Dieser Ausspruch

einer großen und durch ihre germanische Abkunft wol unparteiischen Sängerin schien uns damals zu hart – tausendmal ist er uns seither eingefallen. Dem Gesang der Carlotta Patti hat wol Jedermann einen kräftigeren Herzschlag gewünscht, aber gewiß nicht ein feineres, Maß und Wohllaut schärfer überwachendes Gehör.

Carlotta Patti sang in der Concordia-Akademie das Duett aus Rossini's *„Stabat mater"* mit einer unserer intelligentesten und stimmbegabtesten Sängerinnen, Fräulein Bettelheim. Während Erstere die Melodie sehr ruhig, gleichsam in Einem leichten, weiten Bogen aufbaute, versah Letztere fast jede Note mit einem gefühlvollen Accent, so daß derselbe Gesang hier gleichsam aus einer Anzahl kleiner Crescendos und Decrescendos sich zusammensetzte. Ein höheres Drittes geben wir zu, können aber nicht leugnen, daß die klare, monotone Himmelsbläue des italienischen Vortrags uns nicht blos musikalisch schöner, sondern immer noch seelenvoller däuchte, als jenes heftige Licht- und Schattenspiel.

Stimme und Gesangsmanier weisen C. Patti vorzugsweise an den Sologesang; in dem Spinnquartett aus „Martha" sang sie zu schwach, was allerdings nicht ganz entschuldigt, daß die anderen drei Stimmen zu stark begleiteten. Fräulein Patti die Wahnsinn-Arie aus „Lucia" im Costüm vortragen zu sehen, wirkte ohne Zweifel als ein Lock- und Reizmittel auf die Besucher der Concordia-Akademie. Die Leistung war interessant genug, indem sie im Spiel der Künstlerin dasselbe Princip verrieth, mit wenigen, plastisch-schönen Bewegungen auszureichen. Der dramatische Ausdruck erhob sich nicht merklich über den Concertvortrag. Bedenkt man indeß, daß Carlotta Patti seit ihren ersten Anfängen, vor vier Jahren, die Bühne nicht betreten und in ihrem Gang ein physisches Hinderniß mühsam zu bekämpfen hat, so erscheint der Versuch immerhin respectabel. Da die Accente tiefer Leidenschaft ihrem Gesang versagt sind, glauben wir nicht, daß die tragische Bühne an C. Patti viel verloren habe. Hingegen scheint ein sehr artiges Talent für die komische Oper in ihr zu schlummern. Das fröhlich Schmetternde, so gut wie das freundlich Behäbige ihres Gesangs müßte, vereint mit dem bezaubernden Lachen Carlotta's, in der *Opera buffa* trefflich wirken. Sie ist „die Lerche, nicht die Nachtigall". Man sehe die dürren Noten des Auber'schen Lachliedes und urtheile selbst, ob hier der Vortrag der Patti nicht geradezu productiv sei. Nicht blos neue Noten hat sie hinzugefügt, sondern neue Effecte, die in Noten gar nicht zu fassen sind. Es ist und bleibt ihr Meisterstückchen.

Die Lucia-Scene bildete den Schluß der langwährenden Concordia-Akademie und hätte an anderer Stelle vielleicht mehr effectuirt. Man war

zu ermüdet durch ein vorhergehendes Lustspiel, „Guten Abend“, das mit raffinirter Grausamkeit einen magern Witz und ein verehrungswürdiges Publicum an langsamem Feuer briet. Das jederzeit mißliche Herausreißen einzelner Scenen läßt man sich allerdings bei italienischen Opern noch am ehesten gefallen, sie können wie die Regenwürmer zerstückelt weiterleben. An Grillparzer's „Sappho“ hingegen hätte man das Potpourri-Messer lieber nicht setzen sollen; wer kurz vorher die ergreifende Darstellung der Sappho durch Fräulein Wolter auf dem Burgtheater gesehen, dem mußte die Zerbröckelung dieses Meisterwerks und dieser Musterleistung wehthun. Großen Beifall erregten die Claviervorträge Fräulein A. Kolar's und das virtuose Geigenspiel des Herrn Lotto; wahrhaften Enthusiasmus Roger's Vortrag der Arie *„Ah, quel plaisir d'être soldat“* von Boyeldieu. Wir haben den wehmüthigen Eindruck nicht verhehlt, den Roger's „Erlkönig“ und „Liebe Vögelein“ jüngst hervorgebracht; um so größer war unsere Freude, mit einer schöneren Erinnerung von dem verehrten Künstler scheiden zu können. Stimmen, die im Niedergang oder Untergang begriffen sind, haben bekanntlich von Zeit zu Zeit ihren *„beau jour“* (man denke an Wild); ein solcher Glückstag war der 26. December für Roger. Er bot seine ganze Kraft und Energie auf, und da es einer Arie galt, in welcher er auch ohne Stimme kaum einen Rivalen hätte, so war der Eindruck ein ungewöhnlicher. In Frack und Glacéhandschuhen sang und spielte Roger die ganze reichbewegte Schilderung des Soldatenlebens. Die hinreißende Beredtsamkeit des Ausdrucks und eine Fülle charakteristischer Züge ließen die Schäden der Stimme vollständig vergessen. Hier sah man, wie Geist und Temperament eines reproducirenden Künstlers schöpferisch wirken können. Im Fach der eleganten komischen Oper stehen die französischen Sänger einzig da; Roger hat neben den besten Traditionen dieser Kunst eine geniale Persönlichkeit, die jede Tradition überholt, und neben dem Geist der Schule noch seinen eigenen.

In dem vierten „Philharmonischen Concert“, das gleichzeitig mit der Concordia-Akademie stattfand, wurde eine Ouverture, „Sakuntala“, von Karl Goldmark zum erstenmale aufgeführt und beifällig aufgenommen. Wir haben diese Composition in zwei Proben mit großem Interesse verfolgt und halten sie weitaus für das Beste, was der begabte und energisch vorwärtsstrebende Componist bisher geliefert hat. Frisch und charakteristisch in der Erfindung, von klarer Anlage und feinem Detail, zeigt die Ouverture eine entschiedene Klärung des früher etwas wirren und wühlenden Talentes Goldmark's. Nur wenige Stellen erinnern an seine ehemalige Dissonanzen-Liebe und pathetische Unklarheit. Die wirksame, charakteristische

Instrumentation verdient umsomehr Anerkennung, als Herr Goldmark bisher wol kaum in der Lage war, seine Orchestersachen selbst zu hören. Was das Verhältniß der Composition zu dem berühmten indischen Drama „Sakuntala“ betrifft, so ist es kein abhängiges in dem mißverständlichen Sinne der descriptiven Musik. Als Musikstück an und für sich vollkommen verständlich und selbstständig, nimmt sie von dem Gegenstand nur die poetische Anregung, die allgemeine Stimmung und Localfarbe, allenfalls die einfachsten Grundzüge der dramatischen Peripetie. Die übrigen Nummern des Philharmonischen Concertes waren: Beethoven's „Eroica“, Gluck's Ouverture zu „Iphigenia in Aulis“ und die Arie des Pylades aus der taurischen „Iphigenia“, mit welcher Herr Walter großen Beifall erntete. Die Ausführung der Orchesternummern wird uns von allen Seiten als eine vorzügliche geschildert. Der makellose Vortrag der gefürchteten Hornstelle im Trio der „Eroica“ (durch Herrn Kleinecke) hat auch die freundliche Prophezeiung zu Schanden gemacht, die Philharmonischen Concerte würden an dem Austritte des Herrn Richard Lewy zu Grunde gehen.

Lesarten *(WA NRMZ 1866, 54–55)*

ß] ss *grundsätzlich;* wol] wohl *grundsätzlich;* italienischen] italiänischen *grundsätzlich*

1) **Concerte.**] **Carlotta Patti in Wien*).** *Fußnote:* Von Ed. Hanslick (Neue Freie Presse). Je mehr einige Musik-Zeitungen und musicalische Feuilletons die Patti-Concerte entweder ignoriren oder von einem Standpunkte aus besprechen, der am Unwesentlichen haftet, und weil er an der Reclame und allem, was daran sitzt, Aergerniss nimmt, die eigentliche Sache der Kunst mit Vorurtheil betrachtet, hat es uns Genugthuung gewährt, dass in den Ton, welchen wir bereits im vorigen Jahre über die Erscheinung von Carlotta Patti in der Niederrh. Musik-Zeitung und in der Kölnischen Zeitung angeschlagen haben, in dieser Saison alle Kritiker von Ruf, namentlich in Berlin und Wien, eingestimmt haben. Wir theilen desshalb auch obigen Artikel von Ed. H. seinem Haupt-Inhalte nach mit. Die Redaction.

2–8) (Concordia-Akademie. … scheitert.] *entfällt*

8) Ullman's] *nicht gesperrt*

10) Augenblick] Augenblicke

10) Wiener] wiener

12) Musikfreund] Musikfreunde
12) ebensowenig] eben so wenig
13) Mann] Manne
17) bessern,] bessern
23) Cello-Spieler.] Cellospieler.
25–30) Sehen … Quantität.] *entfällt*
31) V i e u x t e m p s] *nicht gesperrt*
32) weitaus] *entfällt*
32) Compositions-Talent] Talente
33) blos] bloss
35) Paraderossen] Parade-Rossen
37) P i a t t i] *nicht gesperrt*
38) etc.,] u. s. w.,
39) Glanz des Vortrags] Glanze des Vortrages
40) J a e l l] *nicht gesperrt*
42) *Home*“] *home*“
43) gefallen,] gefallen.
43–46) Transscriptionen … haben.] *entfällt*
47) J a e l l] *nicht gesperrt*
48f.) Spieles … P a t t i] Spiels. Was endlich Carlotta Patti
52) Ruf] Rufe
53f.) gegenüberzustehen.] gegenüber zu stehen.
59) Fräulein Patti’s] der Fräulein Patti
60) Abend.] Abende.
61) G o u n o d ’ s „Ave Maria“,] Gounod’s *„Ave Maria“*,
65) Princip: M a ß] Princip, M a a s s
65) Tons] Tones
66) Grenze] Gränze
67f.) Thätigkeit] Thätigkeit,
70) Maßhalten] Maasshalten
70) b l o s] bloss
72) Schönheitsprincip] Schönheits-Princip
74) schöner] schöner,
74) Ebensowenig] Eben so wenig
75) Vortrag] Vortrage
78f.) in … Aufsatz] früher
80) im … Productionen] *entfällt*
81) Deutsche] Deutschen
82) Kopf] Kopfe

82) Ohr,“] Ohr“,
83) J e n n y L i n d.] *nicht gesperrt*
85) tausendmal] tausend Mal
86) Gesang] Gesange
87) Maß] Maass
89–98) Carlotta … Schattenspiel.] *entfällt*
99) C.] Carlotta
100) Spinnquartett] Spinn-Quartett
102) Costüm] Costume
107) Concertvortrag.] Concert-Vortrag.
109) Gang] Gange
111) Gesang] Gesange
112) C.] Carlotta
114) Schmetternde,] *ohne Komma*
114) Gesangs] Gesanges
118) P a t t i] *nicht gesperrt*
118) blos] bloss
121–177) Die … gehen.] *entfällt*

Lesarten *(WA Conc. II, 363–365 unter* **Das erste „Patti-Concert“.** *u. 340 unter* **Philharmonische Concerte.***)*

1–51) **C o n c e r t e.** … zunahm.] *entfällt*
59) Fräulein] Carlotta
61) Maria“,] Maria,“
78f.) in … Aufsatz] *entfällt*
80) Productionen] Produktionen
88f.) Gehör. *Absatz* Carlotta] *ohne Absatz*
91) Sängerinnen, Fräulein B e t t e l h e i m.] Sängerinnen.
102f.) vortragen] vorgetragen
118) geradezu] gerade zu
118) blos] bloß
120f.) Meisterstückchen. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
123) Abend“,] Abend,“
132) erregten] erregte
132f.) die Claviervorträge … Enthusiasmus] *entfällt*
134) B o y e l d i e u.] B o i e l d i e u.
143) Glacéhandschuhen] Glacehandschuhen

146) vollständig] *entfällt*
152) Concert“,] *ohne Komma*
152f.) das … stattfand,] *entfällt*
153) „Sakuntala“,] *gesperrt*
154) Karl] Carl
154f.) Wir … weitaus] Wir halten diese Composition weitaus
163) wol] wohl
169–177) Die … gehen.] *entfällt*

Oesterreichische Wochenschrift 1865, S. 47–50, 138–144 u. 373–375

Neue Werke über Musik und Musiker.

I.

Mozarts Briefe, nach den Originalen herausgegeben von Ludwig Nohl. (Salzburg 1865, bei Mayr.)

Dies kürzlich erschienene, sehr nett ausgestattete Buch hat das Verdienst, die erste selbstständig auftretende, möglichst vollständige Sammlung der Briefe Mozarts zu sein. Die meisten und wichtigsten Briefe dieser Sammlung sind allerdings längst bekannt, sie finden sich bei Nissen und Otto Jahn veröffentlicht. Allein sie erscheinen da doch nur als Beilagen größerer biographischer Werke, abgekürzt oder excerpirt, jedenfalls nur neben- und untergeordnet. Was Herrn Nohl (der durch seine populäre „Mozart-Biographie" sich auf diesem Gebiete vollständig orientirt hatte) noch übrig blieb, war eine aufmerksame Nachlese und die ordnende, gruppirende Redaction des umfangreichen Materials. Was die Nachlese betrifft, so brachte sie allerdings nicht Briefe von erheblicher Wichtigkeit oder in großer Anzahl zu Tage, doch war sie auch nicht ganz unergiebig. Im Mozarteum in Salzburg und in der Wiener Hofbibliothek, bei einigen Kunstfreunden (wie Ritter v. Heintl und A. Petter in Wien) fand der Herausgeber noch manchen, bisher unveröffentlichten Brief Mozarts, und in mehr als einer alten Zeitschrift publicirte und dennoch seither verschollene Briefe des großen Tondichters. Die Ordnung der Briefe, die passenden Unterabtheilungen, endlich das sehr brauchbare alphabetische Namen- und Sachregister verdienen alles Lob. Wenn einige abstoßend derbe und schmutzige Ausdrücke getilgt worden wären, so hätten wir nichts dagegen; Mozart würde dadurch nicht verkürzt und des Kräftigen noch immer genug übrig geblieben sein.

Mozarts Lebenslauf an dem Faden dieser bis in seine Knabenzeit zurückreichenden Briefe zu verfolgen, gewährt das lebhafteste Interesse. Der Herausgeber darf mit Recht behaupten, daß erst in dieser chronologisch geordneten und unzerstückelten Wiedergabe von Mozarts Briefen „uns mit voller Deutlichkeit entgegentritt, was Mozart gelebt und gestrebt, genossen und gelitten hat".

Die Briefe der ersten Abtheilung (italienische Reise, Wien und München) sind aus Mozarts vierzehntem bis zwanzigstem Lebensjahre. Der in seiner Kunst so früh entwickelte Meister zeigt sich hier als ein vollständiges Kind, dessen reines Gemüth und liebevolle Anhänglichkeit an die Seinen,

dessen unbedingte Freude am Leben, an Spaß und Neckerei gleichzeitig rühren und ergötzen. Die ersten 48 Briefe aus Italien sind (meist in Form von Nachschriften zu den Berichten seines Vaters) an seine „Nannerl“ gerichtet, an die „Allerliebste Schwester“, die „*Cara sorella mia*“. Ein drolliges Durcheinander von Deutsch, Französisch, Italienisch, mitunter auch echtestem Salzburgerisch!*)

Nach allen Freunden und Bekannten, nach den Dienstboten des Hauses erkundigt sich Mozart stets mit großer Zärtlichkeit; ja die meisten seiner Jugendbriefe schließen mit Grüßen oder „tausend Busserln“ an den „Canari“ und den Hund „Bimberl“. Der erste durchaus ernsthaft gehaltene Brief, dem wir in der Sammlung begegnen, stammt aus dem Jahre 1776, also Mozarts zwanzigstem. Es ist ein italienisches Schreiben an den berühmten Tongelehrten Padre Martini in Bologna. „Wir sind auf dieser Welt“, heißt es darin, „um allezeit fleißig zu lernen, uns im Gespräch gegenseitig zu erleuchten und uns zu bestreben, Wissenschaft und Kunst immer weiter zu fördern“. Der junge Künstler, der in diesen Worten seine Mission so würdig auffaßt und ausspricht, sollte nun auch bald den vollen Ernst des Lebens kennen lernen. Seine Briefe aus Paris und München (1778 bis 1781) geben Zeugniß davon. Noch mehr die Briefe der fünften, „Wien, Entführung, Heirat“ überschriebenen Abtheilung, die uns den schönsten Einblick in Mozarts Liebesleben und Bräutigamszeit bieten, verknüpft mit den werthvollsten Urtheilen über das damalige Musik- und Gesellschaftstreiben in Wien. Einige Kämpfe zwischen Vater und Sohn – den sonst so innig Harmonirenden – erregt Mozarts Heirat und dessen Austritt aus dem

---

*) So z. B. schreibt Mozart am 5. Juni 1770 aus Neapel: „Heut raucht der Vesuvius stark. Potz Blitz und kanent eini. Haid homa gfresa beim Herrn Doll. Das is a deutscha Compositör und a browa Mon. Anjetzo beginn’ ich meinen Lebenslauf zu beschreiben: *Alle 9 ore qualche volta anche alle dieci mi sveglio, e poi andiamo fuor di casa, e poi pranziamo da un trattore, e dopo pranzo scriviamo, e poi sortiamo, e indi ceniamo, ma che cosa? Al giorno di grasso, un mezzo pollo ovvero un piccolo boccone d’arrosto; al giorno di magro un piccolo pesce; di poi andiamo a dormire. Est-ce-que Vous avez compris?* Redma dafir solsburgarisch, don as is gschaida. Wir sand Gottlob gsund, da Voda und i. Ich hoffe, Du wirst Dich auch wohl befinden, wie auch die Mama. Neapel und Rom sind zwei Schlafstädte. A scheni Schrift! Net wor? Schreibe mir und sei nicht so faul. *Altrimente avrete qualche bastonate di me. Quel plaisir! Je te casserai la tête.* Ich freue mich schon auf die Porträte und i bi korios, wias da gleich sieht; wons ma gfoien, so los i mi und den Vodan a so macha. Maidli laß Da soga, wo bist dan gwesa, he! Die Oper ist hier von Jomelli; sie ist schön, aber zu gescheit und zu altväterisch für’s Theater. Der König ist grob neapolitanisch auferzogen und steht in der Oper allezeit auf einem Schemmerl, damit er ein Bissel größer als die Königin scheint. Die Königin ist schön und höflich, indem sie mich gewiß sechsmal im Molo auf das freundlichste gegrüßt hat“.

Dienst des hochmüthigen Erzbischofs von Salzburg. Dem sorglichen und weltkundigen Vater erschienen Mozarts Heiratspläne sehr verfrüht. Der Sohn sucht alle Einwendungen in liebevollster Weise zu widerlegen und die Liebe macht ihn in der That zum beredtesten Anwalt seiner Sache: „Mein Temperament“, schreibt er, „welches mehr zum ruhigen häuslichen Leben, als zum Lärmen geneigt ist – ich, der von Jugend auf niemals gewohnt war, auf meine Sachen, was Wäsche, Kleidung u. dgl. anbelangt, Acht zu haben – kann mir nichts nöthiger denken, als eine Frau. – Ich versichere, daß ich mit einer Frau (mit dem nämlichen Einkommen, das ich allein habe) besser auskommen werde, als so – und wie viele unnütze Ausgaben fallen nicht weg? Man bekommt wieder andere dafür, das ist wahr, allein man weiß sie, kann sich darauf richten, und mit einem Worte, man führt ein ordentliches Leben. Ein lediger Mensch lebt in meinen Augen nur halb – ich hab' halt solche Augen, ich kann nicht dafür – ich habe es genug überlegt und bedacht, ich muß doch immer so denken. Liebster, bester Vater! wenn ich von unserem lieben Gott schriftlich haben könnte, daß ich gesund bleiben und nicht krank sein werde, o so wollt' ich mein liebes treues Mädchen noch heute heiraten!“ Was Mozarts durch die empfindlichsten Kränkungen und Mißhandlungen herbeigeführten Bruch mit dem Erzbischof Hieronymus v. Colloredo betrifft, so hätte der Vater den Zwist nachher gern beigelegt und Mozart wieder in salzburgischen Diensten gesehen. Allein hier lodert Mozarts Menschenwürde und Künstlerstolz in schönsten Flammen auf und sein Entschluß bleibt, selbst dem geliebten Vater gegenüber fest und unerschütterlich. „Gott weiß“, schreibt er, „wie schwer es mir fällt, von Ihnen zu gehen. Aber sollte ich betteln gehen, so möchte ich keinem solchen Herrn mehr dienen – denn das kann ich mein Lebtag nicht mehr vergessen – und ich bitte Sie um alles in der Welt, stärken Sie mich in diesem Entschluß, anstatt daß Sie mich davon abzubringen suchen. – Sie dachten nicht, als Sie dies schrieben, daß ich durch einen solchen Zurückschritt der niederträchtigste Kerl von der Welt würde. Ganz Wien weiß, daß ich vom Erzbischof weg bin – weiß warum! – weiß, daß es wegen gekränkter Ehre, und zwar zum dritten Male gekränkter Ehre geschah, und ich sollte wieder öffentlich das Gegentheil beweisen? soll mich zum Hundsfutt und den Erzbischof zum braven Fürsten machen? Das erste kann kein Mensch und ich am allerwenigsten – und das andere kann nur Gott, wenn er ihn erleuchten will!“

Der sechste Abschnitt umfaßt die letzte kurze Lebensperiode Mozarts, in welcher er seine größten Werke: „Figaro“, „Don Juan“, „Die Zauberflöte“, „Titus“ und das Requiem schrieb. Die Briefe aus dieser Zeit werden spärlicher, gegen das Ende hin von Trübsinn und Todesgedanken beschattet.

Mehrere von Mozarts Briefen an seine Frau gehören zu den schönsten Blüthen der unwiderstehlichen Liebenswürdigkeit und Gemüthlichkeit des großen Mannes. Dem Wiener bieten, wie wir kaum hervorzuheben brauchen, die Briefe aus Mozarts letzten Jahren noch ein ganz specielles locales Interesse neben dem großen allgemeinen, das die gesammte Culturwelt an Mozarts Leben und Wirken fesselt.

E. H.

Neue Werke über Musik und Musiker.

II.

(Karl Maria v. Weber. Ein Lebensbild von Max Maria v. Weber. Zwei Bände. Leipzig bei Ernst Keil. 1864.)

Genau ein Jahr nach Erscheinen des ersten Bandes von Webers Biographie ist nunmehr der zweite nachgefolgt, und damit das „Lebensbild" des von ganz Deutschland so heißgeliebten Meisters abgeschlossen. Ein noch in Aussicht stehender „dritter Band" wird Webers theoretische, kritische und belletristische Aufsätze in vollständiger Sammlung enthalten, eine werthvolle Zugabe, die indeß mit der Biographie selbst in keinem Zusammenhang steht. Wir haben seinerzeit den ersten Band mit freudiger Anerkennung begrüßt; nunmehr können wir mit gleicher Befriedigung berichten, daß der zweite hinter seinem Vorgänger nicht zurückgeblieben ist.

Ob man dem ersten oder dem zweiten Band den Vorzug einräume, wird davon abhängen, wie der Leser sich zu dem Stoffe stellt. Wer vor Allem Neues erfahren will, die erste Lichtung dunkler, bisher undurchdringlich verwachsener Gebiete, der wird den neuen Band kaum so begierig verschlingen, wie den ersten. „Verschlingen" sagen wir nicht ohne Absicht, denn das stoffliche, geradezu novellistische Interesse herrscht im ersten Bande mit einer Gewalt, daß auch der Nichtmusiker sich wie von einem Roman gefesselt fühlt. Oder giebt es ein romanhafteres Leben, einen wunderlicheren Charakter, ein wechselvolleres Schicksal, als das des Fähndrichs, Amtmanns, Stadtmusikanten, Lithographen und reisenden Komödiantenprincipals Anton v. Weber, Karl Marias Vater? Giebt es bewegtere Jugend- und Wanderjahre, als die Karl Maria Webers, merkwürdigere Culturbilder aus Deutschlands jüngster Vergangenheit, als dessen Stellung und Erlebnisse am württemberg'schen Hofe in den Jahren 1807 bis 1810! Und wie anschaulich weiß Max von Weber dies Alles im ersten Band zu schildern! Auf

diese „dunkle Zeit“, von der Weber später selbst gegen seine Frau und seine vertrautesten Freunde niemals sprach, folgte als erster Lichtblick die Studienzeit in Mannheim und Darmstadt, wo Weber mit den Herzensfreunden Meyerbeer und Gänsbacher der Lehre des musikalischen Orakelmannes Abbé Vogler lauschte. Hierauf die Aufführungen von Webers ersten Opern, „Abu Hassan“ in München und „Sylvana“ in Berlin, endlich (1813) das Engagement als Kapellmeister am Prager Theater unter Liebich. Die Prager Epoche, diese schöne Zeit jugendfrischen Kunststrebens und Wirkens, beseeligender Liebe und glücklichen Brautstandes bildete den Schluß des ersten Bandes. Mit dem Antritt der neuen Wirksamkeit in Dresden (Jänner 1817) beginnt der zweite Band der Biographie.

Ein stoffliches Interesse von solcher Fülle und Neuheit hat die zweite Hälfte von Webers Leben nicht zur Verfügung. Es sind einfachere Verhältnisse, bekanntere Thatsachen, die uns hier vorgeführt werden. Mit Ausnahme der drei Reisen Webers nach Berlin, Wien und London (behufs der Aufführungen von „Freischütz“, „Euryanthe“ und „Oberon“) bleibt der Schauplatz, Dresden, nunmehr unverändert derselbe. Die Ereignisse liegen sämmtlich unserem Gedächtnisse näher, namentlich sind von dem Zeitpunkt, da Weber durch den „Freischütz“ ein weltberühmter Name geworden, die Schicksale des Componisten und seiner Opern im Wesentlichen allgemein bekannt. Im gleichen Maße aber, als der novellistische Reiz im ersten Band vorwiegt, tritt im zweiten das künstlerische Element mächtig in den Vordergrund. Das Leben des Componisten wickelt sich nicht mehr so romanhaft ab, aber es wird inhaltvoller, bedeutender, ja im strengsten Sinn überhaupt erst bedeutend für die Kunst und somit wichtig für die Nachwelt. Die Schöpfungen, in denen Webers reiche Begabung zum ersten Male sich voll und frei entfaltet hat – „Freischütz“, „Preciosa“, „Euryanthe“ und „Oberon“ – sie stammen alle aus der Dresdner Zeit. Der Biograph kann somit in diesem Bande kaum einen Schritt vorwärts machen, ohne bereits Bekanntes zu erwähnen, aber auch keinen Schritt, ohne an tausend sympathische Gefühle und Erinnerungen jedes Lesers zauberisch zu rühren. Die Darstellung Max Webers ist sich gleich geblieben; der allseitig gebildete geistreiche Beobachter, der gewissenhafte Forscher, der feine, anmuthige Stilist, den wir aus dem ersten Band der Biographie und mancher belletristischen Arbeit liebgewonnen, hat sich nicht verändert. Einige Hinneigung zur Breite, hin und wieder ein gekünstelter Ausdruck oder Periodenbau sind die einzigen schwachen Flecken, die auf Webers Darstellung haften, ohne jedoch den günstigen Totaleindruck zu schädigen. Die große Ausdehnung seines Werkes und die bequeme Breite mancher allgemeine-

ren Partieen verzeihen wir Max v. Weber weit eher, als jedem Andern. Wir haben uns in jüngster Zeit über die Weitschweifigkeit mancher Musikerbiographien beklagt, die ein geringeres Volumen als Webers „Lebensbild“ einnehmen. Hier werden wir höchstens bemerken, was uns dort schon zur Verzweiflung bringt. Es ist eben ein Unterschied, ob ein Mann von Geist und Bildung zu uns spricht, oder ein trockener, von seinem Stoff erdrückter Pedant. Diese überall durchschimmernde und doch niemals sich vordrängende allgemeine Bildung des Verfassers, seine feine scharfe Auffassung und stilistische Kunst verleihen dem Weber'schen „Lebensbild“ ein ungemeines künstlerisches Uebergewicht über die meisten Tonkünstlerbiographien, die wir besitzen.

Keine kleine Aufgabe ist es, das Leben und Wirken des eigenen Vaters zu schildern und die strenge Wahrheitsliebe des Historikers mit der liebevollen Pietät des Sohnes zu vereinigen. Max v. Weber hat diese Schwierigkeit mit bewunderungswürdigem Takt bezwungen. Er verschweigt und beschönigt nichts, weder an dem Menschen noch an dem Künstler, und dennoch fühlen wir in jeder Zeile, wie hoch ihm das Herz für beide schlägt. „Ich panzerte mich“, sagt er in der Vorrede, „gegen den peinlichen Gedanken, von der Welt hier zu vieler, dort zu geringer Liebe geziehen zu werden, mit dem Bewußtsein, das rechte Maß davon gewiß im Herzen getragen zu haben.“ In dieser Hinsicht bietet der zweite Band dem Sohne eine ungleich lohnendere Aufgabe, denn während er in Webers Jugendzeit manche Verirrung erwähnen mußte, brachte ihm Webers spätere Zeit fast nur die Lichtseiten dieses Charakters entgegen. Karl Maria v. Weber entfaltet da die ganze Liebenswürdigkeit seiner edlen, warmen, groß und schön ausgebildeten Natur. Wie rührend ist seine aufopfernde Liebe für Frau und Kind, seine echte Freundschaft und selbstverläugnende Collegialität, sein rastloses künstlerisches Streben, seine Bescheidenheit inmitten der berauschendsten Huldigungen! Wie tragisch sein einsames Sterben in fremdem Lande, nach welchem er, allen Bitten und Mahnungen zu trotz, krank und schwermüthig reiste, um durch letzte tödtliche Anstrengungen die Zukunft von Frau und Kind zu sichern!

Der zweite Band von Webers Biographie beginnt mit einer ausführlichen Schilderung Dresdens, des Schauplatzes, auf dem die folgenden Ereignisse sich abspielen sollten, – ein meisterhafter Essai über die äußere Physiognomie, die politischen, socialen und künstlerischen Zustände dieser Residenz zu Anfang des 19. Jahrhunderts. Wir können uns nicht versagen, einige charakteristische Stellen daraus hier mitzutheilen.

„Die Grenzlinie zwischen den Lebensformen des denkenden, kritischen Norden und dem lebenden und genießenden Süden kann man als durch

Dresden liegend annehmen. Beidlebig, ohne ausgesprochene Begabung für eine derselben, ist es auf die Würdigung beider angewiesen, ohne ihrer froh werden, in einer derselben sich charakteristisch entwickeln zu können.*) Der Umtrieb beider Strömungen schliff den Volksgeist glatt, nahm ihm die Ecken, aber auch die bedeutsamen Formen und bildete ihn umgänglich, nicht leicht nach einer Seite hin offen verstoßend, alles gelten lassend, aber natürlich dabei auf die Schöpfung einer eigenen festen Richtung vergessend." „Eine patriarchalische, wohlmeinende Regierung, an deren Spitze immer geliebte Fürsten standen, hatte das Volk daran gewöhnt, mit blindem Vertrauen den Blick vom Thun und Lassen der Regierung abzuwenden und sich aller Theilnahme am öffentlichen Leben in stillschweigendem Eingeständniß der Bescheidenheit des Unterthanenverstandes zu entäußern. Das Publicum war durch von oben herab ertönende Orakel in dem Glauben erzogen, daß die Blüthe der Kunst in Dresden durch eine mittelmäßige Akademie, die herrliche Capelle, die von Einheimischen so gut wie gar nicht benutzten Sammlungen und besonders die italienische Oper so sicher gewahrt sei, daß es sich völlig berechtigt glaubte, von jeder eigenen Bestrebung in dieser Richtung abzusehen." „Mit der Theilung Sachsens trat die Tendenz, alles Geltenlassen des Guten, Neuen und Bedeutenden, das außerhalb Sachsen erschien, als Zeichen unpatriotischer Gesinnung anzusehen, immer mehr hervor; ja das Maß der Vaterlandsliebe jedes Individuums wurde nach dem Wärmegrad des prüfungslosen Lobes abgeschätzt, mit dem es die sächsischen Verhältnisse über alle anderen erhob und die Anschauungen und Gesichtskreise brachen ängstlich in immer kleinere Sphären zusammen." Der Adel war – im vollen Gegensatz zum österreichischen – arm, in Coterien abgeschlossen, ohne geistigen Vortritt in der Nation, beanspruchte aber trotzdem als ein ihm zukommendes Recht alle einträglichen Stellen am Hofe, in der Verwaltung und der Armee. „Eine unglückliche schwankende Politik, die in hundert Jahren Sachsen sechsmal die Partie zwischen dem katholischen Süden und dem protestantischen Norden wechseln ließ, hatte dem Volke jede bestimmte politische Richtung genommen, ihre Spuren auf dem Charakter desselben zurückgelassen. So wurde die Mittelmäßigkeit zum Grundton des öffentlichen Lebens, das *„point de zèle"* zur Maxime und die Beschränkung des Blickes auf die Grenzen des Landes, die Genielosigkeit zur Bedingung des Genügens im öffent-

*) Wenn der Verfasser hier von der „böhmisch-slavischen Leichtlebigkeit" spricht, so scheint er uns das böhmische Nationaltemperament mit dem polnischen zu verwechseln. Die Böhmen sind, unseres Erachtens, alles Andere eher, als „leichtlebig".

lichen Dienste gemacht. Der Hof war noch nicht das *primum*, sondern das *solum mobile*, um das sich das Leben und Denken der Residenz bewegte. Zum Hofe in irgend einer Beziehung zu stehen, einen Titel vor den Namen stellen zu dürfen, in dem das Wort „Hof“ vorkam, erschien den meisten Bewohnern Dresdens, vom einfachen Gewerbsmeister an, bis zum stolzen Mitglied einer der eingewanderten italienischen Adelsfamilien hinauf, als eines der wünschenswerthesten Güter.“ Der Verfasser schildert hierauf den großen Einfluß der Italiener in dem damaligen Dresden, der bald so weit ging, daß der Begriff italienisch fast gleichbedeutend mit höfisch und fein, besonders aber mit geschmackvoll und vornehm gebraucht wurde. „Jeder, der auch nur entfernt zum Hofe in Beziehung stand, glaubte dies nicht besser kundgeben zu können, als daß er sich als Verehrer italienischer Kunst zur Schau trug.“

Unter dem Druck dieses vom Hofe bevorzugten Welschthums litt Weber zeitlebens nicht wenig. In Dresden hatte sich der letzte Rest der alten italienischen Hofoper erhalten, die als stabiles Institut in den übrigen deutschen Hauptstädten längst beseitigt war. Der sächsische Hof war weit entfernt, mit der Berufung Webers die deutsche Oper an die Stelle der italienischen zu setzen, – allein die erstere neben der letzteren zuzulassen, das war eine vom Zeitgeist geforderte Concession, der man sich nicht mehr entziehen konnte. Die Schöpfung einer deutschen Oper in Dresden und die Berufung Webers an die Spitze derselben ist zum größten Theil das Verdienst des Intendanten Graf Heinrich Vitzthum, eines der gebildetsten, freisinnigsten und edelsten Beamten, die je am sächsischen Hofe wirkten. Vitzthum, der unserm Weber allzeit einer treuen Freund und Beschützer blieb, war aber seinerseits in den wichtigsten Maßregeln gebunden und gehindert durch seinen tyrannischen und engherzigen Chef, den Cabinetsminister Graf Einsiedel. Dieser bildete die Spitze der bureaukratischen und aristokratischen Opposition gegen Weber und die deutsche Oper; das Haupt der künstlerischen war der Capellmeister Francesco Morlacchi. Dieser schlaue Italiener und ganz unbedeutende Componist genoß in hohem Grad die Gunst des Hofes, insbesondere des Königs selbst. Vor Webers Eintreffen war er unumschränkter Beherrscher der Dresdner Oper und Capelle und dadurch so verwöhnt, daß ihm schon die Anstellung des berühmten Geigers Polledro als Concertmeister als eine Beeinträchtigung seiner Macht lästig erschien, und diesem seine Feindschaft zuzog. Obwohl dreißig Jahre lang in Deutschland ansässig, hatte es doch Morlacchi nicht einmal der Mühe werth gefunden, deutsch zu lernen. Es ist traurig, constatiren zu müssen, daß Weber in allen Stücken hinter Morlacchi zurückgesetzt wurde, daß die deutsche Oper,

trotz der schönen Blüthe, zu der Weber sie alsbald brachte, stets nur als ein Aschenbrödel neben der italienischen stand, die längst jede künstlerische Bedeutung verloren hatte. Selbst nachdem Weber in ganz Deutschland gefeiert und populär war, konnte man sich in den maßgebenden Kreisen Dresdens nicht entschließen, etwas besonderes in dem kleinen Capellmeister zu sehen. Vitzthums Antrag, Weber mit einem Verdienstorden auszuzeichnen, wurde kurz abgewiesen. Trotz alledem hing Weber mit rührender Anhänglichkeit an Dresden und der königlichen Familie. Die zahlreichen neuen Details, die der Verfasser über Webers amtliche und künstlerische Stellung in Dresden mittheilt, sind von großem Interesse und von Wichtigkeit für die Entwicklungsgeschichte der deutschen Oper in – Deutschland.

Im Jahre 1817 begann Weber die Composition des „Freischütz“, ursprünglich von Friedrich Kind „Die Jägerbraut“ betitelt, gleichzeitig schrieb er die Musik zu dem Schauspiele „Preciosa“. Beide Werke wurden zuerst in Berlin aufgeführt, wo Weber in dem trefflichen Grafen Brühl, diesem Muster von einem Hoftheaterintendanten, einen begeisterten Protector gefunden hatte. Die erste Aufführung der „Preciosa“ mit Webers Musik fand am 15. März, die des „Freischütz“ am 18. Juni 1821 statt, letztere bekanntlich mit einem Erfolg, den keine deutsche Oper auch nur entfernt wieder erreicht hat.

Weber drängte es nun, sein Talent in noch größerem Rahmen und höherem Stil zu bewähren. Peinlich hatte ihn der von einigen Kritikern ausgesprochene Zweifel berührt, ob der Schöpfer des „genialen Singspiels Der Freischütz“ auch ausreichende Kraft und Kenntniß für eine „große Oper“ besitzen würde. Wie ein wunderbares Omen erschien es ihm daher, als er im November 1821, eben mit Spohr bei Tische sitzend, einen Brief von Domenico Barbaja, dem glänzenden Impresario des Kärntnerthortheaters empfing, worin dieser für die nächste Saison eine neue Oper von Weber bestellte. Was den Stoff betrifft (Weber hatte natürlich nur einen heroisch-romantischen im Sinn), so dachte er zuerst an den „Eid“, den Fr. Kind schon für ihn zu bearbeiten begonnen hatte. Eine zwischen ihm und Kind eingetretene Spannung vereitelte das Unternehmen – „wahrscheinlich zum großen Verluste für die Kunst“, wie der Verfasser sehr richtig bemerkt. Auch Rellstabs „Dido“ kam in Frage, endlich entschloß sich Weber, zu der zweifelhaften Dichtkunst der Dresdner Poetin Helmine v. Chezy seine Zuflucht zu nehmen, eine Kameradschaft, die ihm viel Sorge, Mühe und Enttäuschung bereiten sollte. Die Schilderung der lebhaften Dichterin und ihres unordentlichen Haushaltes bildet eine wahrhaft ergötzliche Episode des Buches. In seiner Beurtheilung des gänzlich verfehlten „Euryanthe“-

Textes*) erweist sich Max v. Weber sehr einsichtsvoll und unbefangen. Die erste Aufführung der „Euryanthe“ fand in Wien im Hofoperntheater am 25. October 1823 statt. Die Bemerkungen des Verfassers über die damaligen Musik- und Theaterzustände Wiens, seine Urtheile über das Publicum, den Adel, die geselligen Formen etc. sind überaus anziehend. (Den Irrthum des Verfassers, von einem Quartett der „Brüder Schuppanzigh“ zu sprechen, erwähnen wir im Interesse der Verbesserung gelegentlich einer zweiten Auflage.) Die Aufnahme der „Euryanthe“ war eine enthusiastische, hielt aber nicht Stich; das für den Musikgeschmack jener Zeit etwas zu schwere Werk spielte schon bei der achten Vorstellung vor halbleerem Hause und verschwand nach der zwanzigsten vom Repertoir, um erst in viel späterer Zeit den ihm gebührenden Ehrenplatz wieder bleibend einzunehmen.

Inzwischen hatte sich Webers Gesundheitszustand auf bedenkliche Weise verschlimmert. Er täuschte sich nicht über die kurze Lebensfrist, die ihm noch gegönnt war. Die Spanne Zeit im Interesse seiner Familie möglichst zu verwerthen, bildete nunmehr das unausgesetzte eifrigste Bestreben des Meisters. Aus Fürsorge für die Zukunft der Seinen nahm der kränkliche Meister die Einladung Charles Kemble’s, damaligen Pächters des Coventgardentheaters, an, eine Oper für London zu schreiben und sie dort selbst einzustudiren und zu dirigiren. Leider war Weber nicht genug praktisch und rücksichtslos, um aus dem Contract so reichlichen Nutzen zu ziehen, als ein renommirter Italiener oder Franzose ohne Zweifel gezogen hätte.

Webers Name war in London durch den „Freischütz“ populär geworden, den man aber dort in verschiedenen Theatern auf das gräulichste verstümmelt, aber stets mit Enthusiasmus aufgenommen hatte.**) Weber hatte in London mehrere große Concerte im Coventgardentheater zu dirigiren, welche vertragsmäßig immer eine ansehnliche Reihe von Stücken aus dem

*) Der Stoff ist bekanntlich einem alten französischen Roman *„Histoire de Gérard de Nevers et de la belle et vertueuse Euryanthe, sa mie“* entnommen.

**) Der Verfasser erzählt einige charakteristische Beispiele von den Freiheiten, die man sich in London mit dem „Freischütz“ erlaubte. Der berühmte Tenorist Braham hatte z. B. bei der ersten Vorstellung die Geschmacklosigkeit, als Max das alte Lied „Gute Nacht“ und eine englische Polacca einzulegen. Miß Stephens (Agathe) scheute sich sogar nicht, das bekannte „War’s vielleicht um Eins, war’s vielleicht um Zwei“ im zweiten Act statt des wegbleibenden Duetts vorzutragen. Auch das Duett zwischen Agathe und Max wurde nach einer andern Composition gesungen. Im Coventgardentheater hatte man sogar neue Figuren, unter anderm eine Nixe aus dem schottischen Hochland, einen Gastwirth etc. in den „Freischütz“ hineingedichtet.

„Freischütz“ enthalten mußten. Diese andauernde Beschäftigung mit der populärsten seiner Opern, die immer und überall ausschließlich besprochen und gerühmt wurde, brachte Weber in einen Zustand verzweifelter Erbitterung, welche schließlich zur entschiedensten Antipathie gegen den „Freischütz“ sich steigerte. „Es genügte zuletzt“, sagt Max v. Weber, „die Oper zu nennen, um ihn in die übelste Laune zu versetzen und selbst zu heftigen Ausfällen zu reizen“. Am 12. April 1826 ging „Oberon“ mit außerordentlichem Erfolg in Scene. Leider ließ des Meisters rasch zunehmende Krankheit und Schwäche keine rechte Freude über diesen Triumph in seinem Gemüth aufkommen. „Man erwartet mich“, schreibt Weber am 24. April, „den Sommer in Berlin, den „Oberon“ aufzuführen. Ich wüßte nicht, was mich dazu bewegen könnte. Ruhe! Ruhe! ist jetzt mein einziges Feldgeschrei und soll es wohl für lange bleiben. Ich habe all’ das Kunstgetreibe so satt, daß ich keine größere Herrlichkeit kenne, als wenn ich ein Jahr ganz unbemerkt als Schneider leben könnte, meinen Sonntag hätte, einen guten Magen und heiteren ruhigen Sinn“. Die Sehnsucht nach der Heimat wächst auf das schmerzlichste in ihm. „Wie zähle ich“, schreibt er seiner Frau am 28. April, „die Tage, Stunden, Minuten bis zu unserem Wiedersehen! Wir sind doch sonst auch getrennt gewesen und haben uns gewiß auch lieb gehabt. Aber diese Sehnsucht ist ganz unvergleichbar und unbeschreiblich!“ Webers Zustand erregte die wachsende Besorgniß seiner Freunde. Am 6. Juni sollte der „Freischütz“ zu seinem Benefice gegeben werden. Er fühlte sich jedoch am 1. Juni so krank, daß er fest entschlossen war, die Vorstellung nicht abzuwarten und nach Deutschland zurückzukehren. Der letzte Brief an seine Gattin (vom 2. Juni 1826), mit zitternder Hand geschrieben, enthielt das Geständniß, daß er sehr aufgeregt und angegriffen sei. „Guter Gott!“ setzte er hinzu, „nur erst im Wagen sitzen! – Nun, Gott wird Kräfte schenken!“ Am 5. Juni früh war Webers Zimmer verschlossen. Man öffnete mit Gewalt die Thür und fand ihn in seinem Bette, den Kopf in die Hand gestützt, wie süß schlummernd, die Augen für immer geschlossen. Die Section zeigte ein Geschwür am Kehlkopf, außerdem noch andere an den Lungen. Alle Symptome deuteten auf einen unabwendbaren Tod, den die klimatischen Verhältnisse beschleunigt haben mochten. Webers Leiche wurde in der Moorfields-Capelle feierlich beigesetzt, das Trauergefolge war so zahlreich, daß der Leichenzug fast zwei Stunden bis zur Kirche brauchte. Achtzehn Jahre nach Webers Tode (1844) wurde seine Asche nach Deutschland geschafft und auf dem katholischen Kirchhof zu Dresden bestattet.

E. H.

Ein Skizzenbuch von Beethoven.

Beschrieben und in Auszügen dargestellt von Gustav Nottebohm.
(Leipzig 1865, bei Breitkopf u. Härtel.)

Diese soeben erschienene Broschüre bietet in ihrem bescheidenen Umfang von 43 Seiten dem Musiker mehr Anziehendes und Lehrreiches, als mancher dicke Foliant. Herr Nottebohm, der gründliche und vielseitig gebildete Musikkenner, durch dessen Anstellung als Archivsdirector die „Gesellschaft der Musikfreunde" kürzlich eine so werthvolle Acquisition gemacht hat, führt uns durch die vorliegende Publication thatsächlich „in die Werkstätte des Meisters" und läßt uns, so weit dies überhaupt möglich ist, zusehen, wie Beethoven arbeitete. Beethoven pflegte sich nämlich stets eines sogenannten „Skizzenbuches" zu bedienen (das er auch bei Spaziergängen immer bei sich trug), um seine musikalischen Gedanken sofort niederzuschreiben. Ein solches Skizzenbuch wurde bei der Versteigerung des Beethoven'schen Nachlasses vom Klaviermacher Stein gekauft und ist gegenwärtig im Besitz des Componisten Herrn Keßler; es bildet den Gegenstand der vorliegenden Monographie. Das Originalskizzenbuch ist ein Heft in Querfolio von 192 Seiten und mit 16 Notenzeilen (Liniensystemen) auf jeder Seite, durchgängig angefüllt mit Entwürfen von Beethovens Hand. Nottebohm weist aus äußeren und inneren Merkmalen nach, daß dies Skizzenbuch in der Zeit vom October 1801 bis Mai 1802 niedergeschrieben wurde. Da dies, in festen Pappendeckel gebundene Skizzenbuch vollständig ist, nirgends ein aus- oder abgerissenes Blatt zeigt und von Beethoven offenbar in der Ordnung fortlaufend benützt wurde, wie es vorliegt, so gewährt es sichere chronologische Aufschlüsse und eine unausgesetzte Beobachtung von der Arbeitsweise des Meisters. Man sieht daraus, daß Beethoven in der Regel eine neue Composition in Angriff nahm, bevor die erste fertig war. „So wie ich jetzt schreibe, mache ich oft drei, vier Sachen zugleich", heißt es in einem Briefe Beethovens an Wegeler. Man sieht ferner, daß trotz solchen Durcheinanderarbeitens Beethoven von Anfang an über ein zu erreichendes Ziel klar war, daß er dem ersten Concept treu blieb und die einmal erfaßte Form bis ans Ende durchführte. Dies war die Regel, es kommen aber auch einige merkwürdige Ausnahmen in dem Skizzenbuch vor, wo Beethoven im Verlauf einer Arbeit auf eine ganz andere Kunstform gerieth als anfangs vorgenommen war.

Nottebohm hat nicht das ganze Skizzenbuch abgedruckt, sondern mit vollem Rechte nur solche Skizzen ausgewählt, welche in künstleri-

scher Hinsicht bemerkenswerth erscheinen. Die mitgetheilten sind aber vollständig und genau so publicirt, wie sie im Skizzenbuch zu lesen sind. Den Anfang machen Tänze, wahrscheinlich zur Aufführung in den k. k. Redoutensälen bestimmt. Dann folgen mehrere Entwürfe zu dem „Opferlied“ von Mathisson, zu „Bagatellen“ und „Contretänzen“, endlich volle eilf Seiten ununterbrochener Arbeiten zum letzten Satz der *D-dur*-Symphonie. Sie bilden wohl den interessantesten Bestandtheil des Skizzenbuches. Sehr anziehend sind auch die verschiedenen Entwürfe zu den Klaviersonaten in *A-dur* (*op.* 30) und *D-moll* (*op.* 31), dann zu den Violinsonaten *op.* 47 (die sogenannte „Kreutzer'sche“) und *op.* 30 (*C-moll*). Absolut neu und in keinem der Beethoven'schen Werke verwendet ist ein schönes Fragment zu einer „zweiten Sonate“ in *A-moll*.

Wir müssen uns weitere Andeutungen über diese Skizzen versagen, die ja nur durch eigene Anschauung interessiren und belehren können. In seinen Erläuterungen und Bemerkungen beschränkt sich Nottebohm absichtlich auf das Nothwendigste, unmittelbar zur Sache Gehörige; wir hätten ihn mitunter gern mehr hervortreten und länger sprechen sehen. Nicht genug zu rühmen ist die wissenschaftliche Correctheit, die historische und philologische Strenge, mit welcher Nottebohm die ganze Untersuchung führt, jede unsichere Conjunctur von sich weisend und nichts aussagend, was er nicht sofort mit unwiderleglichen Gründen erhärtet. Obwohl der Werth und die Bedeutung dieser Publication jedem Musiker und gewiß dem Herausgeber vor allem zweifellos ist, warnt er doch selbst in der Vorrede vor allzu großen Erwartungen. „Ist das nun einmal festgestellt“, sagt Nottebohm, „daß Beethoven nach keiner Schablone arbeitete, so ist es auch wohl einleuchtend, daß die Skizzenbücher das innere Gesetz, von dem sich Beethoven beim Schaffen leiten ließ, nicht offenbaren werden. Es ist wohl wahr, daß die Skizzenbücher, wo alles schwankend und gleichsam beweglich erscheint, was in dem Tonstücke fest und unveränderlich dasteht, manchen Vorgang in Bezug auf Entstehung, Erfindung, Gestaltung u. dgl. enthüllen. Aber darüber muß man klar sein, daß sie auch manches verschweigen, und daß wir von allem was organisch heißt, aus ihnen am allerwenigsten erfahren“. Das heißt verständig und ehrlich gesprochen.

Das „Skizzenbuch“, das wir allen Beethoven-Freunden und insbesondere angehenden Componisten empfehlen, ist musterhaft correct und schön gedruckt.

E. H.

Oesterreichische Wochenschrift 1865, S. 65–74

Neue Werke über Musik.
Angezeigt von Dr. E. H.

1. „Briefe Beethovens“, herausgegeben von Dr. Ludwig Nohl. (Stuttgart 1865, bei J. G. Cotta.)
2. „83 neu aufgefundene Originalbriefe L. v. Beethovens an den Erzherzog Rudolf“ Herausgegeben von Dr. L. v. Köchel. (Wien 1865, bei Beck.)

Die Beethoven-Litteratur hat in allerneuester Zeit rasch nacheinander mehrere werthvolle Bereicherungen erfahren. Kaum war Nottebohms interessanter Auszug aus „Beethovens Skizzenbuch“ veröffentlicht, als A. Thayers „Chronologisches Verzeichniß der Beethoven'schen Compositionen“ nachfolgte und nun beinahe gleichzeitig die beiden oben genannten Briefsammlungen erscheinen.

L. Nohl hatte sich bei seiner Arbeit zum Ziel gesetzt, alles, was er von Beethoven'schen Briefen, gedruckten und ungedruckten, habhaft werden konnte, zu sammeln und geordnet zu veröffentlichen. Ein großer Theil der Briefe ist aus den „Notizen von Ries und Wegeler“, dann aus Schindlers Buch entnommen, andere aus der Wiener, der Leipziger und anderen Musikzeitungen, aus den „Grenzboten“ etc. Endlich erscheinen auch drei bis vier bisher unveröffentlichte Briefe des Meisters zum ersten Male abgedruckt. Enthält die ganze Sammlung auch nur äußerst wenig Neues, so bleibt sie doch ein sehr dankenswerthes, nützliches Unternehmen, indem sie zum ersten Male gesammelt darbringt, was bisher in verschiedenen Werken und alten Zeitschriften zerstreut, zum Theil halb vergessen umherlag. Die „Beethoven-Briefe sind ein Seitenstück zu Nohls Herausgabe der Mozart'schen Briefe, die wir seinerzeit in diesen Blättern (S. 138) angezeigt. Die neue Sammlung ist insofern noch verdienstvoller, als die Beethoven'sche Correspondenz nicht so bequem beisammenliegt, wie die Mozart'sche im Salzburger Mozarteum, überdies die erstere dem Publicum weniger bekannt sein dürfte, als es die wichtigsten Mozart-Briefe durch deren vollständigen oder auszugsweisen Abdruck in Jahns trefflicher Biographie sind. Nohl sagt im Vorwort selbst, „daß in der vorliegenden Sammlung von einer auch nur annähernden Vollständigkeit der Beethovenschen Briefe nicht die Rede sein kann“. Es dürfte noch manches Autograph in den Händen englischer Sammler sein, und daß ganze Collectionen der Kenntniß

des Herausgebers entgangen waren, beweist das gleichzeitige Erscheinen der „83 Briefe Beethovens an den Cardinal Erzherzog Rudolf“, von denen Nohl keine auch nur vermuthende Andeutung macht. Nohl hat mit demselben guten Rechte wie Köchel sich in der Verbesserung der Beethoven’schen Orthographie eine „bescheidene Freiheit erlaubt“. In der Grammatik oder vielmehr der Syntax, „so verzweifelt verdreht und ungenau die Ausdrucksweise Beethovens manchmal ist“, wurde hingegen nicht das Geringste geändert. „Wer könnte das“, sagt Nohl treffend (Vorwort S. VII), „bei solch’ einer Individualität wagen, die selbst in der erschreckendsten Unbeholfenheit des Styls noch die geistige Macht zeigt, die ihr eingeboren und mit der allerdings der Sprache, wie den Menschen so oft Gewalt angethan wurde? Cyklopische Felsstücke werden hier mit cyklopischer Macht geschleudert, und mögen sie unser Ohr hart genug treffen, der ist nicht zu beneiden, dem diese scheinbar willkürlich umherfliegenden Brocken eines gewaltigen geistigen Wesens nicht meteorartig leuchtend das Herz treffen und ihn völlig vergessen lassen, wie grausam allerdings oft mit der Sprache verfahren ist. Aber das ist ja das Eigenthümliche dieses eigensten Ausdrucksmittels des Geistes, daß es selbst bei dem unbeholfensten Gebrauche dennoch dessen Wesen völlig wiedergiebt, wenn nur des Redenden Art von prophetischer Tiefe und von heroischer Kraft ist.“ Das ganze Vorwort des Herausgebers ist, wie diese Probe zeigt, elegant geschrieben, nur etwas redselig und nicht ganz frei von Affectation, namentlich gegen den Schluß. Die Briefe, 411 an der Zahl, sind sorgfältig und, so weit es möglich war, chronologisch geordnet. Zur besseren Uebersicht sind sie in drei Bücher getheilt, welche der Herausgeber durch die etwas novellistischen Ueberschriften: „Lebens Freud und Leid“, „Lebensaufgaben“ und „Lebens Müh’ und Ende“ illustrirt.

Die erste Abtheilung (1783 bis 1815) enthält Beethovens früheste Briefe aus Wien an seine Freunde in Bonn (Wegeler, Breuning), die berühmten Herzensergüsse an Gräfin Julie v. Guicciardi und Bettina v. Arnim, das „Testament an meine Brüder“, Briefe an die Fürstin Kinsky in Prag (die ihm von Kinsky zugesicherte Pension betreffend), mehrere auf die Aufführung des „Fidelio“ bezügliche Schreiben, freundschaftliche Briefe an Zmeskall, Ries, Lichnowsky, geschäftliche an die Verleger Hofmeister, Leidesdorf, an den Grazer Kammerprocurator Varenna u. A.

In der zweiten Abtheilung (1815 bis 1823) treten als neue Hauptpersonen Giannatasio del Rio auf (Inhaber der Erziehungsanstalt, in welcher Beethovens Neffe sich befand) und Frau Nanette Streicher. Die gerichtlichen und die pädagogischen Maßregeln, die Beethoven als Vormund seines Neffen Karl ergreifen mußte, stehen in dieser Abtheilung im Vordergrund,

wir erhalten einen tiefen Einblick in die quälenden Sorgen und Mühen des Meisters. Die Briefe an auswärtige Verleger mehren sich, da Beethoven im Interesse seines Neffen nun so viel Gewinn als möglich von seinen Werken zu ziehen trachtete.

Die dritte Abtheilung, vom Jahre 1823 bis zu Beethovens Tod (1827) reichend, führt als neue, häufig mit Beethoven correspondirende Personen Anton Schindler und Karl Holz, vor allem aber den Neffen Karl auf den Schauplatz. Beethovens Sorgfalt für den Letzteren spiegelt sich auf das rührendste aus den Briefen dieser dritten Periode. In grellen Farben schildern uns diese Documente leider auch die wachsende Verbitterung und das Mißtrauen Beethovens gegen jedermann*), seine wirklichen und eingebildeten Geldverlegenheiten (er hatte stets mehrere tausend Gulden in seinem Schreibtisch, die er aus Vorsorge für seinen leichtsinnigen Neffen nicht angreifen wollte), endlich ersehen wir daraus mit tiefem Bedauern, wie der alternde Meister – stets im Interesse und zum künftigen Vortheil seines Neffen – in der Correspondenz mit den verschiedensten Verlegern immer kleinlicher erscheint und endlich Gesuche an die „Philharmonische Gesellschaft“ in London, an verschiedene deutsche Souveraine u. dgl. richtete (Widmung der 9. Symphonie, Subscriptionen auf die *D*-Messe etc.), welche seinem innersten Wesen zuwider sein mußten und die auf den edlen, genügsamen Mann ein falsches Licht der Habsucht werfen.

Durch sein Gesuch an die Londoner *„Philharmonic Society“* und eine Geldaushülfe (ein wahrer Schmerzensschrei), hat leider Beethoven der Reputation Deutschlands und insbesondere Wiens empfindlich und ohne dringende Nothwendigkeit geschadet. Die großmüthige Handlungsweise der englischen Musiker verliert dadurch nichts an ihrem Verdienst. Sie verdient um so größere Anerkennung, als Beethoven kurz vorher nicht ganz correct gegen die Gesellschaft verfahren war. Die *„Philharmonic Society“* hatte nämlich im November 1822 Beethoven die Summe von 50 Pfd. St. für eine handschriftliche neue Symphonie angetragen. Die Symphonie sollte nirgends zuvor aufgeführt oder gestochen werden, hingegen 18 Monate nach ihrem Eintreffen in London dem Tondichter zur vollkommen freien Disposition wieder anheimfallen. Beethoven ging den Vorschlag ein, sandte aber die versprochene Symphonie (die neunte), für welche er das Honorar

*) So äußert er sich über Schindler, Holz u. A., deren Dienste er doch fortwährend anspricht und welchen er zahlreiche freundschaftliche Briefe schreibt, gegen dritte Personen äußerst mißtrauisch, ja verächtlich. Die halb furchtsame, halb tyrannische Stellung Beethovens gegen alle seine Mägde, Köchinnen und Bedienten hat etwas Tragikomisches.

unmittelbar nach jenem Uebereinkommen (1822) empfangen hatte, nicht nur lange nach dem stipulirten Termin, sondern überdies erst, nachdem er sie in Wien (7. Mai 1824) zu seinem Vortheil hatte aufführen und sogar stechen lassen. (Vgl. George Hogarth actenmäßige Denkschrift: *„The philharmonic society of London“*, London 1862, Bradbury u. Evans.) Zehn Jahre früher – so glauben wir – wäre es Beethoven bei seiner äußersten Gewissenhaftigkeit unmöglich gewesen, einen solchen Irrthum zu begehen. Aber in seinen letzten Lebensjahren hatte die leidenschaftliche Sorge für den Neffen Karl und die daraus resultirende Hast, möglichst viel Geld zu erwerben, so vollständig die Oberhand gewonnen, daß sie den Meister über die Unbilligkeit eines solchen Verfahrens gar nicht mehr klar sehen ließ.

Als „Anhang“ sind zwölf Briefe Beethovens an den (im April d. J.) verstorbenen Advocaten Dr. Kanka in Prag beigefügt*), welche die Kinsky'sche Pensionsangelegenheit betreffen. Der Herausgeber hat hie und da erklärende Anmerkungen zu den Briefen gesetzt, aber viel zu sparsam, wie uns dünkt. Die Sammlung ist doch offenbar für ein großes Publicum, nicht bloß für Musikhistoriker bestimmt. Mit einer bis zwei erklärenden Zeilen, allenfalls einem kurzen Citat aus Schindlers Biographie wäre der Leser über den Anlaß, die Persönlichkeiten und den Zusammenhang mancher Briefe orientirt worden, die ihm jetzt ohne Anmerkung sehr unverständlich bleiben. Wenn Nohl hierüber in der Vorrede sagt, daß „auch der beste biographische Commentar nur als nüchternes Machwerk, als den elektrischen Strom des Ganzen unterbrechend empfunden werden müßte“, so erscheint uns diese „Ueberzeugung“ mehr poetisch und bequem, als nützlich für einen größeren Leserkreis.

Wo Nohl Anmerkungen bringt, sind sie meistens sachgemäß und sorgsam. Kleinere Nachlässigkeiten sind von geringem Einfluß, wenn sie auch mitunter leicht zu vermeiden waren, wie z. B. folgende: In einem offenbar scherzhaften Brief (Nr. 11), den Beethoven im Nachgrolle nach einer ungenügenden Quartettaufführung schreibt, heißt es nämlich: „Der Musikgraf ist seit heute infam cassirt. Der erste Geiger (Schuppanzigh) wird ins Elend nach Sibirien transportirt.“ Dazu macht nun Dr. Nohl die erstaunliche Anmerkung: „Der Musikgraf ist wahrscheinlich Graf Moriz Lichnowsky, Bruder des Fürsten Karl Lichnowsky.“ Nohl sollte doch wenigstens aus den von ihm in dieser Sammlung publicirten Briefen (Nr. 58, 77, 98 etc.) wissen, wenn er es nicht anderswoher wußte, daß Beethoven den Hofsecretär v. Zmeskall mit dem Spitznamen „Der Musikgraf“, „Das Musikgräflein“ be-

---

*) Nohl schreibt mit großer Consequenz fälschlich „Kauka“ anstatt Kanka.

zeichnete und wiederholt in seinen Briefen so anspricht.*) Zmeskall, der zu seiner Zeit sehr häufig die Cellopartien in Beethoven'schen Trios und Quartetten spielte, hatte vielleicht durch eine falsche Note die scherzhafte Ungnade des Meisters sich zugezogen, ebenso wie Schuppanzigh, der erste Geiger bei derselben Production. Die unmittelbare Zusammenstellung des „infam cassirten Musikgrafen" und des nach Sibirien transportirten ersten Geigers" lassen keinen Zweifel übrig, auf wen der Scherz gemünzt war. Lichnowsky war niemals Musikgraf und wenn Nohl in seinem Buche einige Seiten weiter geblättert hätte, würde er das Rechte gefunden haben. Derlei kleine Flecken können jedoch, wie gesagt, das Verdienst dieser Arbeit nicht beeinträchtigen, welche um so schnellere Verbreitung finden dürfte, als das Buch schön ausgestattet, mit einem interessanten Facsimile geziert und durch ein gutes Nachschlageregister zweckmäßig bereichert ist.

Der Herausgeber, Dr. L. Nohl, erscheint auf dem Titelblatte zum ersten Male als „Professor für Geschichte und Aesthetik der Tonkunst an der Universität München" und hat seine Arbeit dem Meister Richard Wagner gewidmet.

Die von Dr. Köchel herausgegebenen „83 Briefe Beethovens an den Erzherzog Rudolf" sind bereits im Hauptblatte der „Wiener Zeitung" (Nr. 136) von einem anderen Referenten eingehend besprochen worden. Wir wollen deßhalb hier nur auf den Umstand hinweisen, daß die beiden Sammlungen, die Nohl'sche und die Köchel'sche einander ergänzen. Die „83 Briefe" fehlen Nohls Edition, hingegen vermißten wir bei Köchel den Abdruck jener Briefe Beethovens an den Erzherzog Rudolf, welche seit Jahren im Besitz der „Gesellschaft der Musikfreunde" sind. Sie hätten das Bild des schönen Verhältnisses der beiden Männer wesentlich ergänzt, ein Vortheil, den der Herausgeber sich durch das Bedenken nicht brauchte entgehen zu lassen, daß diese Briefe etwa in irgend einer alten Musikzeitung bereits abgedruckt waren. Der kenntnißreiche Herausgeber, der sich durch seinen großen „Mozart-Katalog" ein so großes Verdienst um die Geschichte der Musik erwarb, zog es indeß vor, ausschließlich Neues zu bringen, und wir können ihm für die trefflich redigirte und durch ein ganz ausgezeichnetes Vorwort eingeleitete Sammlung nur Dank wissen. Die Ausstattung durch die Beck'sche Universitätsbuchhandlung darf man geradezu prachtvoll nennen.

---

*) Die Scherz- und Spitznamen spielten bei Beethoven eine beliebte Rolle. Schindler nannte er den „samothrazischen Lumpenkerl", auch „Papageno", Karl Holz „das Mahagoniholz", Boldrini (Artaria's Compagnon) „Ritter Falstaff", Tobias Haslinger „das Adjutanterl", seinen Bruder Johann *„Asinino"* u. s. w.

---

3. „Geschichte der Oper am Hofe zu München, von Fr. M. Rudhart. Erster Theil. (Freising 1865, bei F. Detterer.)

Diese, ganz nach archivalischen Quellen bearbeitete Darstellung der Geschichte der Münchner Oper schließt sich auf das verdienstlichste den musikalischen Specialgeschichten an, welche in den letzten Jahren über Berlin, Dresden, Leipzig, Kassel und andere wichtige Pflegestätten der Musik in Deutschland erschienen sind. Daß unter „Musik in Deutschland“ nicht „deutsche Musik“ zu verstehen sei, wo von der Oper im 17. und 18. Jahrhundert die Rede ist, brauchen wir kaum ausdrücklich hervorzuheben. Wie der Berliner, Wiener und Dresdner Hof, so pflegte auch der von München die italienische Musik mit großer Vorliebe, mitunter mit großem Luxus. Der uns vorliegende erste Band des Rudhart'schen Werkes behandelt ausschließlich die italienische Oper, welche von den Jahren 1654 bis 1787 in München eine mehr oder minder glänzende Existenz führte. Da mitunter sehr berühmte Sänger und Componisten dabei thätig waren, auch die localen Einrichtungen und Verhältnisse viel Eigenthümliches aufweisen, so begrüßen wir die actenmäßige Darstellung dieser Periode als einen werthvollen Beitrag zur Geschichte der Musik und des Theaterwesens überhaupt. Die Darstellungsweise Rudhardts ist ruhig, fachmäßig, von blinkenden Phrasen und unnützen Excursen sich fernhaltend, wie dies bei derlei streng historischen Monographien immer der Fall sein sollte. Es würde uns an dieser Stelle zu weit führen, wollten wir den geschichtlichen Stoff des Buches auszugsweise mittheilen. Die schätzbare Arbeit selbst eingehender zu würdigen, wird uns das Erscheinen des zweiten Bandes die beste Veranlassung bieten. Derselbe wird die deutsche Oper in München vom Jahre 1788 bis auf die Gegenwart behandeln und dürfte nicht allzu lange auf sich warten lassen.

---

4. „Erinnerungen aus meinem Leben“. Von A. B. Marx. (Zwei Theile. Berlin 1865 bei Otto Janke.)

Prof. Marx, der verdienstvolle musikalische Theoretiker und Pädagoge, giebt uns hier in zwangloser, geschickter Anordnung seine Selbstbiographie, die durch Schilderungen künstlerischer Erlebnisse und Charakteristiken berühmter Zeitgenossen einen erhöhten Reiz erhält. Man kann Marx' Lebenslauf keinen besonders merkwürdigen oder gar romantischen nennen, er spinnt sich – ein echtes Künstler- und Gelehrtenleben – nicht

einmal durch größere Reisen unterbrochen, ziemlich gleichmäßig ab. Trotzdem haben namentlich die Jünglings- und ersten Mannesjahre einen unläugbaren Reiz, welcher den Leser sympathisch anzieht und für die Persönlichkeit des Erzählers einnimmt.

Marx ist im Jahre 1799 in Halle an der Saale geboren. Sein Vater, ein jüdischer Arzt, blieb bis ans Lebensende starr und unverrückbar seiner Religionsgemeinde anhängig, obwohl er im Herzen nicht die mindeste Neigung zum Judenthume hegte, sondern, ein echter Voltairianer, weder Jude noch Christ war. Dadurch wurde auch das Verhältniß des Sohnes zum jüdischen Glauben ein sehr lockeres, so mächtig auch der Gottesdienst in der Synagoge auf seine Phantasie wirkte. Seinen Uebertritt zum Christenthum, den er gegen die hartnäckige Weigerung des Vaters selbstständig durchsetzte, behandelt der Verfasser in wenigen Worten. Seine Erzählung umgiebt diesen Uebertritt mit einem eigenthümlichen musikalischen Nimbus, indem sich Marx durch Mozarts Requiem und Händels „Messias" zum Christenthum, und zwar zum Lutherthum unwiderstehlich hingedrängt fühlte. Bei seiner großen geistigen Regsamkeit hat Marx als Knabe alles Mögliche durcheinander gelesen und gelernt. Früher als seine musikalische Begabung entwickelte sich ein entschiedenes Talent zum Zeichnen und Malen; ohne jemals diese Kunst zu seinem Lebensberuf machen zu wollen, hat Marx doch nie aufgehört sie fleißig zu üben. Der Clavierunterricht, den der Knabe an einem schlechten alten Flügel erhielt, war ganz mangelhaft und gerieth bald ins Stocken. Die erste Beethoven'sche Sonate, die ihm in die Hand fiel, fachte die Lust wieder mächtig an und Marx half sich nun als Autodidakt weiter, so gut es eben ging. Zu den oberen Classen des Gymnasiums gelangt, bildete er sogar einen kleinen Concertverein mit Chor und Orchester. Karl Löwe, der später berühmt gewordene Balladencomponist, war Marx' Mitschüler und als Sänger und Pianist ein Hauptmitglied jenes Vereines.

Das Glück der Kinderzeit wurde bald durch die Kriegsereignisse der Jahre 1805 und 1806 getrübt. Der Verfasser schildert in einem eigenen Capitel (etwas weitschweifig) den Durchmarsch von Preußen und Franzosen und die trostlose Stimmung nach der Schlacht bei Jena. Als Gymnasiast nahm Marx, durch einige abenteuerliche Compositionsversuche veranlaßt, Generalbaßunterricht bei dem bekannten Theoretiker Türk in Halle. Die Gewissenhaftigkeit dieses würdigen Mannes charakterisirt folgender hübsche Zug. Marx hatte sich einmal nach geendigter Lehrstunde schon zum Fortgehen erhoben, dann aber noch gedankenlos ein paar Accorde auf dem Clavier gegriffen (vielleicht einen Septimen- und Quartsextaccord) und

ging hierauf der Thüre zu. Eben wollte er sie öffnen, als ihm Türk mit lauter Stimme nachrief: „Marx! Marx!“ Dieser kehrte um und sah den Meister fragend an: „Sie haben nicht geschlossen!“ Marx mußte zum Clavier zurück und den Schlußaccord nachtragen. Man spotte nicht über die kleine Pedanterie! – rufen wir mit dem Verfasser aus.

Für Marx aber „stand in den Sternen geschrieben, daß er immer und überall auf eigene Versuche und Strebungen zurückgeworfen werden sollte“. Er begann an einer Oper zu experimentiren, deren Held Lafayette war, dann an einer zweiten, „Moses“, die sich ihm wenigstens als Keim zu dem späteren Oratorium gleichen Namens fruchtbar erwies. „Musiker von Fach“ wollte Marx trotz seiner Liebe zur Tonkunst nicht werden, er wählte die Rechtswissenschaft zu seinem Brotstudium. Während seiner ersten Universitätsjahre gaben die Weimar’schen Hofschauspieler mehrere Sommer hindurch Vorstellungen in Halle; zum ersten Male fanden Marx und seine Altersgenossen sich wahrhaften künstlerischen Darstellungen gegenüber, zum ersten Male hörten sie die Opern von Winter, Staer und vor allem von Mozart! „Es ist das Unglück der Großstädter“, bemerkt der Verfasser sehr richtig, „daß sich ihnen von der ersten Jugend an alles in Ueberfüllung entgegendrängt, daß alles vorzeitig und obenein gleichgültig hingenommen wird und den Reiz des Neuen, Unerhörten eingebüßt hat, wenn erst die eigentlichen Jahre des Genusses und der Erhebung kommen. Und es ist die unerkannte Wohlthat der kleinen und Mittelstädte, daß die Seltenheit künstlerischer Feiergaben sehnsüchtigem Verlangen und unentweihter Empfänglichkeit begegnet.

Türk starb. Er hatte sich einst mit Capellmeister Jos. Fr. Reichardt gegenseitig das Wort gegeben, daß der Ueberlebende dem zuerst Geschiedenen eine Trauermusik schreiben und aufführen sollte. Marx, damals der einzige, der Reichardt daran mahnen konnte, machte sich auf den Weg nach Giebichenstein, wo der ihm persönlich unbekannte greise Componist seit Jahren von seinem bewegten Leben ausruhte. Was der geistreiche Tondichter der „Goethe’schen Lieder“ gesprächsweise über Musik urtheilte, schien dem jungen Marx inhaltvoller und gab ihm mehr Anregung, als alle Lehrbücher jener Zeit. Nach der Schilderung einiger Kriegsscenen aus den Befreiungsjahren folgt die Beschreibung des Universitätslebens in Halle und eine recht interessante Charakteristik der hervorragenden Professoren. Marx wurde einer der fleißigsten Studenten des römischen Rechts. Er bestand sein Examen und kam als „Auscultator“ zum Oberlandesgericht nach Naumburg. Ein armer, gemüthvoller Mensch, halb verkommenes Genie, halb wunderlicher Gelehrter, Johann Schulz mit Namen, war in-

mitten der etwas aufgeblasenen Beamtenwelt des Städtchens Marx' liebster Umgang; die Schilderung des Sonderlings, wie überhaupt des ganzen Naumburg'schen Aufenthaltes gehört zu den gelungensten Partien des Buches. Marx' Eltern, früher wohlhabend, waren allmälig immer mehr herabgekommen, so daß Marx als angehender (nicht besoldeter) Beamter mitunter Hunger litt. Die Noth einmal kennen gelernt zu haben, ist gewiß jedem Manne und so auch Marx heilsam gewesen. Er erhielt bald eine Anstellung beim Kammergericht in Berlin und entfloh mit Freuden der Kleinstädterei und den bureaukratischen Plackereien Naumburgs.

In Berlin lebte Marx anfangs noch in sehr kümmerlichen Verhältnissen, allerlei künstlerische Pläne und Bilder, ideale Jugendträume und Bestrebungen halfen ihm, sich darüber zu erheben. Wir sehen ihn wieder mit verschiedenen großen Compositionen experimentiren, mit einer Oper „Otto III.", „Frau Venus" u. dgl. Leider sehen wir den geistreichen Theoretiker in dieser Richtung, der musikalischen Composition, sein ganzes Leben hindurch nie reussiren. Entweder seine Tonwerke wurden nicht fertig, oder sie scheiterten am Text oder im besten Fall sind sie zwei- bis dreimal aufgeführt und dann für immer bei Seite gelegt worden. Interessante persönliche Begegnungen, die uns Marx schildert, waren in jener ersten Berliner Zeit das berühmte Schauspielerpaar Wolf, Willibald Alexis (Häring), E. T. A. Hoffmann, Bettina Arnim und Rahel. Von den beiden Letzteren war er nicht sonderlich erbaut. „Diese Damen", sagt Marx, „die immerhin geistige Anlagen und Bildung vereinen, hauptsächlich aber von dem zehren, was sie „in der Gesellschaft", im Umgange mit geistvollen und wahrhaft unterrichteten Männern aufgelesen und die hierhin und dahin ein keckes Wort, einen gewagten Ausspruch „lanciren", ohne die angeflogenen Funken zur schöpferischen Flamme zusammenwachsen zu lassen – nehmen sehr leicht das Ansehen und den Ton der Ueberlegenen, gönnerhaft Entscheidenden an. Und gerade das empfand ich als das Unleidliche, den Mann Entwürdigende." Heinrich Stieglitz und seine unglückliche Frau Charlotte, die sich den Tod gab, um ihren verstörten Gatten durch ein tragisches Geschick „zum Dichter" aufzurütteln, waren Marx sehr befreundet. Er erzählt ausführlich ihre unglückliche Geschichte. Die beiden folgenden Capitel (die letzten des ersten Bandes) handeln von der Berliner Oper und ihrem damaligen Beherrscher Spontini. Der Erzähler versetzt sich lebhaft in jene Glanzepoche der Berliner Oper und bringt über deren Charakter im Allgemeinen, so wie über einzelne dabei thätige Persönlichkeiten interessante Mittheilungen. Daß der Verfasser Spontini, dessen freundschaftlichem und künstlerischem Einfluß er Manches verdankte, überaus hochstellt und

seine vielfach angefeindete Wirksamkeit in Berlin lebhaft in Schutz nimmt, finden wir subjectiv sehr begreiflich. Theilen können wir diese Ansicht nicht immer, es stehen ihr zu viele namhafte Zeugnisse entgegen. Wir verweisen beispielsweise auf die in jüngster Zeit erschienene Biographie Webers von seinem Sohne Max M. v. Weber. Spontini hat ohne Zweifel den äußeren Glanz und die musikalische Macht der Berliner Oper auf den Gipfelpunkt gehoben, aber dieser Glanz und diese Macht hatten ihm nur Werth und Bedeutung, insofern sie seinen eigenen Compositionen dienten. Alles übrige war ihm gleichgültig; was er für deutsche Componisten that, geschah meist in Folge starker moralischer Nöthigung und offenbar nur anstandshalber. Marx scheint uns den Werth und die Folgen der Spontinischen Dictatur in Deutschland zu rosig anzusehen, ebenso wie er die späteren Opern des Componisten wohl zu hoch stellt. Seine Verehrung für Spontini geht so weit, daß er sogar die große Sängerin Milder kurzweg „Spontini's Geschöpf" nennt. Anna Milder war aber in Wirklichkeit vor ihrem Uebertritt an die Berliner Bühne eine so vollendete dramatische Sängerin, daß sie sich wohl in Einzelnem noch vervollkommnen, aber nimmermehr erst „das Geschöpf" eines fremden Componisten werden konnte. Schreiber dieser Zeilen hat allerdings die Milder nicht mehr selbst gehört, wohl aber mit Interesse die hierin übereinstimmenden Urtheile nachgelesen, die alle einigermaßen competenten Theaterkritiker Wiens, so wie fremde Schriftsteller über die Kunstgröße der Milder zur Zeit ihres Wiener Engagements abgaben.

Der zweite Band der „Erinnerungen" bringt weniger äußere Abwechslung, weniger bunte Bilder, dafür dringt er tiefer in das Leben und die Interessen der Kunst. Einen Ausflug des Verfassers nach Thüringen, Baiern und Tirol ausgenommen, bleibt der Schauplatz dieses zweiten Bandes unverändert Berlin, wo es dem unermüdlich thätigen und begabten Mann endlich gelang, das Joch des Beamtenthums abzuschütteln und eine künstlerische Stellung sich zu gründen. Anfangs mußte das Unterrichtgeben im Gesang, Klavierspiel und der Compositionslehre aushelfen, später fanden seine Kräfte in der Redaction der „Berliner Allgemeinen Musikzeitung" eine würdigere Bethätigung. Die Haltung dieser von Marx im Jahre 1824 begründeten und bis Ende 1829 redigirten Zeitschrift wird ihm stets zum höchsten Lob gereichen. Marx hat darin namentlich für die Würdigung und Verbreitung Seb. Bachs und Beethovens mehr geleistet, als irgend ein anderer Schriftsteller oder irgend ein anderes Blatt in den zwanziger Jahren. Darüber kann man ihm die ungerechte, teutonisch-tugendhafte Einseitigkeit nachsehen, mit welcher er französische und italienische Musik verfolgt und namentlich an Rossini und Auber kein gutes Haar gelassen hat.

Marx verkehrte sehr viel und vertraut mit Felix Mendelssohn und weiß von diesem jugendlichen Freundschaftsbunde reichlich zu erzählen. Unter anderem schrieb Marx für Mendelssohn den Text zum „Paulus“ und Mendelssohn gleichzeitig die Worte zu einem Oratorium „Mose“ für Marx. Dieser hatte gar kein Vertrauen in den von Mendelssohn gewählten Oratorienstoff „Paulus“, mußte es aber doch bald erleben, daß Mendelssohns Werk mit unerhörtem Erfolg die Runde durch Europa machte. Hingegen brachte der „Mose“, auf welchen Marx die beste Kraft seines Lebens verwendet hatte, es nur zu einem vorübergehenden *succès d'éstime* und vermochte seinem Autor ebensowenig wie dessen übrige Compositionsversuche einen glänzenden Namen als Tondichter zu sichern. Ein Ton der Verbitterung durchklingt alle Partien des Buches, wo dieser Gegenstand zur Sprache kommt, und fast scheint es, als habe Marx einen Theil dieser Verbitterung auch auf seinen früher heißgeliebten Freund F. Mendelssohn übertragen. Diese Entfremdung, welche zwischen den beiden Männern eintrat, um nie wieder aufzuhören, erklärt uns Marx mit einigen mehr andeutenden als erschöpfenden Worten: „Es mußte die Grundverschiedenheit in unser beider Charakter, Anschauungsweise und Kunstrichtung endlich uns Beiden zu Gefühl und immer klarerem Bewußtsein kommen. Die äußere Trennung war eben nichts als die nothwendige Folge der inneren über die jeder von uns sich so lange die Augen zugehalten.“

Marx entschied sich später „mit bitteren Schmerzen“, seine Thätigkeit als Componist vollständig mit der eines Musikschriftstellers und Lehrers zu vertauschen. Wir glauben, daß Deutschland dabei nur gewonnen hat, denn Marx' Lehrbücher haben überall großen Nutzen gestiftet und wärmste Anerkennung gefunden (der dritte Band der „Compositionslehre“ darf in seiner Art unübertrefflich genannt werden), dem Verfasser selbst haben sie eine sichere und ehrenvolle Stellung in Berlin verschafft. Den schönsten Theil seines Lebensglücks fand Marx in einer vortrefflichen Lebensgefährtin, deren Schönheit, Geist und Tugenden er mit liebenswürdiger Beredsamkeit in dem Capitel „Therese“ feiert. In einem „Nachworte statt des Vorwortes“ erzählt der Verfasser, wie diese Blätter in unfreiwilliger Mußezeit nach einer Nervenkrankheit entstanden. „In der stillen Einkehr in mich selbst tauchten nacheinander die Bilder meiner Vergangenheit so scharf gezeichnet in meiner Seele auf, daß ich mein Leben gleichsam zum zweiten Male durchlebte. Zunächst wollte ich es für die Erinnerung der Meinen und meiner Freunde aufgezeichnet wissen. Dann aber ward ich von diesen auf den Gedanken geleitet: es könne, was ich erlebt, auch in weiteren Kreisen Anklang finden.“ Und diese Freunde hatten Recht. Niemand, der ein

lebhaftes Interesse an der Tonkunst, ihren modernen Entwicklungen und Repräsentanten nimmt, wird die Marx'schen „Erinnerungen" ohne Antheil und Vergnügen durchlesen. Ja, wir finden darin eine Frische wieder, die wir dem würdigen Verfasser abhanden gekommen glaubten. Die mehr als behagliche Breite und Beschaulichkeit, mit der seine „Musik des 19. Jahrhunderts", sein „Beethoven" und „Gluck" geschrieben sind, der mitunter predigerhaft salbungsvolle Ton, den er seit mehreren Jahren anzuschlagen liebte, konnten selbst bei seinen Verehrern die Besorgniß erwecken, Marx würde gerade in einer Selbstbiographie sich noch breiter und lehrsamer ausdrücken und seine Erzählung vielleicht über Gebühr ausdehnen. Wir gestehen, daß die „Erinnerungen" diese Besorgniß vollständig entkräftet haben. Wir möchten sie als schriftstellerisches Product höher stellen, als die oben genannten Werke, auf welche der Verfasser wahrscheinlich weit mehr Gewicht legt. Wir finden Marx in seinen „Erinnerungen" verjüngt und erfrischt wieder und können nur wünschen, daß er uns noch lange so erhalten bleibe.

Oesterreichische Wochenschrift 1865, S. 620–626 u. 648–656

Musikalische Neuigkeiten.

I. Bücher über Musik.

B i t t e r s „J. S. Bach"; R e i ß m a n n s „R. Schumann"; P i s k o ' s „Akustik".

Seit unserer letzten musik-litterarischen Revue in diesen Blättern hat die Schriftstellerei über Musik nicht müßig gelegen. Das biographische Fach, das seit J a h n s „Mozart" so viel Nacheiferer heranlockt, ist abermals durch zwei neue Publicationen bereichert worden, und zwar – um mit der Quintessenz unserer Meinung nicht zurückzuhalten – mehr quantitativ als qualitativ. Die beiden Novitäten heißen: „Johann Seb. B a c h", von C. H. B i t t e r (2 Bände, Berlin 1865, bei F. Schneider), und „Robert S c h u m a n n. Sein Leben und seine Werke, dargestellt von August R e i ß m a n n" (Berlin 1865, bei Guttentag).

Herrn B i t t e r s Buch läßt schon durch seinen äußerst respectablen Umfang von mehr als 1000 Druckseiten ahnen, daß hier eine Frucht langjähriger Arbeit und detaillirter Forschung vor uns liege. Diese Vermuthung findet man vollauf bestätigt, wenn man auch nur die ersten Bogen des Buches durchlesen hat. Der Verfasser, seines Amtes königl. preußischer geheimer

Regierungsrath, hat nicht Fleiß noch Mühe gespart, um die Nachrichten, die wir bisher von Seb. Bachs Lebensumständen, Amts- und Familienverhältnissen besessen, richtigzustellen und zu vermehren. Er hat in Arnstadt, Mühlhausen, Weimar, Cöthen und Leipzig kein Archiv undurchsucht gelassen, das irgend eine, den großen Meister betreffende Auskunft versprach.

Ein so emsiger und redlicher Fleiß ist nicht genug zu preisen, er giebt uns zum mindesten die negative Beruhigung, daß da, wo Herr Bitter gesucht und nichts gefunden, überhaupt nichts mehr über Seb. Bach zu finden sei. Ganz ohne positive Früchte ist übrigens Herrn Bitters Bemühung auch nicht geblieben; sie hat einige Urkunden aufgestöbert, die über diese oder jene Anstellung Bachs, über die damit verbundenen Emolumente u. dgl. Aufschluß geben. Daß diese Documente einen eminent historischen Werth besäßen, d. h. unsere Kenntniß von Bachs Leben und Wirken in irgend einem Punkte wesentlich bereichern oder berichtigen, wird kaum jemand behaupten. Es sind Actenstücke von hinreichender Erheblichkeit, um einer sehr ausführlichen Biographie Bachs im Anhang mit beigegeben zu werden. Dies hat aber der Verfasser nur zum kleinsten Theile gethan, die meisten Documente nimmt er leider nach ihrer ganzen Breite in den Text auf. Dadurch wird die Lectüre des Buches (das, wie wir gleich sehen werden, auch in seinen ästhetisirenden Partien nicht auf ungeduldige Leser berechnet ist) sehr mühselig. Wenn man im Lauf der Erzählung jeden Augenblick auf ein langes amtliches Protokoll stößt, worunter z. B. (S. 68) eine nur für den praktischen Orgelbauer interessante detaillirte Beschreibung einer von Bach reparirten Orgel in Mühlhausen u. dgl., so muß man wohl den Schluß ziehen, dem Verfasser habe die richtige Unterscheidung zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem gefehlt, in gewissem Sinne überhaupt die Kunst, aus all' seinen Documenten, Notizen und Ideen „ein Buch zu machen." Von künstlerisch schöner Anordnung und Durchgeistigung des Stoffes ist bei Herrn Bitter so gut wie nichts zu finden. Sein Buch wird dem Musikhistoriker hin und wieder zum Nachschlagen dienen, von nichtgelehrten Kunstfreunden werden es wenige durchlesen.

So umfangreich die Arbeit von Bitter ist, so können wir doch nicht sagen, daß sie die bekannte kleine Schrift von Forkel in Schatten gestellt hat. Zu dem Bilde, das uns Forkel von Bachs Leben und Persönlichkeit hinterlassen, hat **Bitter** nichts wesentliches hinzugethan. Gleicht der historische, erzählende Theil in Bitters Buche einem lang und monoton sich hinstreckenden Wege, auf dem die Urkunden und Protokolle, das Weiterkommen erschwerend, wie Felsblöcke inmitten liegen, so gewähren

die ästhetischen Capitel dem müden Wanderer keineswegs die etwa gehoffte Erquickung. Ja, wir finden die rein historische Partie des Buches noch werthvoller, der Leser lernt doch etwas daraus, wenn es auch nur eine vereinzelte Thatsache wäre. Aber in den musikalisch-ästhetischen Excursen des Verfassers haben wir mit bestem Willen nichts entdecken können, was über die kunstgeschichtliche Stellung und die ästhetische Eigenthümlichkeit Bachs irgend ein neues Licht verbreitete. In ihrer Ausdehnung überaus freigebig, sind diese Excurse sehr karg an eigentlichem Inhalt. Was Herr Bitter über Bachs Musik überhaupt und die Hauptwerke dieses Meisters zu sagen weiß, ist nicht mehr noch weniger als der aufrichtige, aber unersättliche Enthusiasmus des gebildeten Dilettanten für einen vergötterten Meister. Mit den begeisterten Aussprüchen und Ausrufen: Bachs Musik sei über allen Vergleich groß, erhaben und herrlich – ist uns nur sehr mäßig gedient. Wir wünschten lieber eine schärfere Untersuchung, in welchen Factoren des musikalischen Stoffes und Styles die Eigenthümlichkeit dieses Schönen liege, welche Stellung Bach zu seinen protestantischen Vorgängern in Deutschland und zu den großen Kirchencomponisten Italiens einnehme, wie er sich zu seinen berühmten Zeitgenossen, zu seinen Söhnen Emanuel und Friedemann verhalte, in denen sich doch deutlich der Uebergang zu einer neuen Musik vollzieht?

Die Beurtheilungen Bitters sind warm empfundene und wohlgemeinte Lob- und Preishymnen auf Bach, aus denen der Musiker wenig lernen kann. Selbst in seinen fleißigsten kritischen Analysen bringt es der Verfasser eigentlich nur zu einem Detailliren der subjectiven Empfindung, nicht der musikalischen Factoren. Wir wollen nur ein Beispiel aus vielen herausgreifen: Bitters Beurtheilung der Passionsmusiken Bachs. Nachdem er den vollständigen Text der Johannes- und der Matthäus-Passion abdruckt und damit 36 Seiten kleinsten Druckes anfüllt (!), beschreibt und beurtheilt der Verfasser die einzelnen Stücke, wobei abermals der Inhalt der Leidensgeschichte Jesu in ermüdend betrachtender oder empfindender Weise wiederholt wird. So schreibt z. B. der Verfasser über die Judenchöre im zweiten Theile der Johannes-Passion (1. Bd., S. 346): „Eine satanische Wuth ist es, die das Volk ergriffen hat. Wie Schauer der Hölle weht es uns aus wildem Harmoniewechsel an. Und Pilatus spricht zu der aufgeregten Menge: Nehmet ihr ihn und kreuzigt ihn, denn ich finde keine Schuld an ihm. Das war es aber nicht, was die Hohenpriester und Schriftgelehrten wollten. Nicht durch sie sollte Christus getödtet werden. Von der obersten Gewalt sollte dies geschehen, damit sie sagen könnten, daß ein Verbrecher im Gange des ordentlichen

Rechtes gerichtet worden sei. So treten sie denn, das Gesetzbuch in der Hand, vor den Landpfleger. Fest und sicher, mit zurückgedrängter Leidenschaft weisen sie diesen auf seine Pflicht hin: Wir haben ein Gesetz und nach dem Gesetz soll er sterben denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht. In fugirtem Satze werden Thema und Gegenthema zuerst von Baß aufgenommen und in strengster Weise durchgeführt. Der hochmüthige Trotz des jüdischen Priesterthums, die verweisende Sicherheit, mit der sie Jesum begegnen, sind in meisterhafter Weise ausgedrückt. Der Landpfleger in seinem besseren Gefühle trachtet, wie er Jesum losließe. Der scheinheilige Priesterhaufe aber hat sofort andere Mittel für ihn bereit. In den Charakter der zähen Ehrbarkeit vor dem Gesetz zurückfallend, beweist er, daß, wenn Pilatus diesen loslasse, der sich selbst zum Könige gemacht, er des Kaisers Freund nicht sei. In dem strengen Ton des vorigen Chors und in gleichartig fugirtem Satz halten die Schriftgelehrten dem Landpfleger vor, daß er Jesum tödten müsse. Diese beiden Chöre, innerlich und äußerlich zusammengehörend, sind Meisterwerke der Charakteristik.“

Wir überlassen es dem Urtheil unserer Leser, ob ein Buch, da in solcher Weise sämmtliche große Compositionen Bachs analysirt, geeignet sei, einem die Zeit rasch dahinschwinden zu machen. Für unseren Theil wollen wir nur bemerken, daß man bei einer solchen Methode, über Musik zu schreiben, sehr wenig lernt.

In der Kritik der reinen Instrumentalcompositionen Bachs faßt sich der Autor zwar etwas kürzer, da die Möglichkeit zu Betrachtungen über den Inhalt fehlt, dafür sind seine Musikbeschreibungen in diesem Fall stets so allgemein, daß weder der mit der Composition bereits Bekannte irgend etwas neues erfährt, noch viel weniger jemand, dem sie fremd ist, eine halbwegs klare Vorstellung davon empfängt. Eben so unklar und unfruchtbar, wie seine Beschreibungen Bach’scher Tonwerke, ist folgende Auskunft, die uns Herr Bitter über Bachs Orgelspiel giebt: „Wenn jene heiligen Töne durch die Luft zu zittern begannen, in leise anschwellenden Harmonien sich zu glänzenden Accorden und weichen Tongängen vereinigten, wenn durch diese zuerst wie durch einen Schleier, dann immer mächtiger die Melodie des Kirchenliedes hindurchtönte, von der schöpferischen Kunst eines belebenden Meisters zu neuen Formen und Klängen erhoben: mußte dies nicht bei der andächtig harrenden Gemeinde jene fromme ernste Stimmung erwecken, in welche hinein fruchtbringend das Wort Gottes mit seinem reichen Segen fallen konnte? Wenn aber dies Wort gesprochen, der heilige Dienst beendigt war, und zum letzten Male die Orgel tönte, in leise verhallendem Gesange noch einmal die Weise des Hauptliedes vorüberführte,

um den aus dem Gotteshause scheidenden frommen Christen den letzten Gruß der heiligen Handlung nachzusenden: dann mußte der Künstler vor dem erhabenen Instrumente so recht eigentlich von dem Gefühl der Weihe durchdrungen, von den frommen Melodien erfüllt, von reichen Gedanken belebt, zugleich aber auch in vollem Maße Herr sein der Kunst, durch welche er bis in das Tiefste der Seele hinein anregend, erhebend, heiligend wirken sollte." Das ist gewiß alles recht schön, aber was wissen wir nun mehr als zuvor von Bachs Orgelspiel? Wie ganz anders klingt die Schilderung von Bachs Klavierspiel und Klavierunterricht, welche der Verfasser (Bd. 1, S. 290) weislich dem Buche Forkels entnommen hat. Die neue Bach-Biographie ist, offen gestanden, eine starke Geduldprobe, und dennoch kann man dem, der sie uns auferlegte, dem Verfasser, nicht eigentlich gram sein. Es ist so viel Fleiß und Mühe, so viel warme Begeisterung und redlicher Wille in dieser Arbeit! Mit innigem Bedauern muß man Capitel für Capitel wahrnehmen, wie all' diese werthvollen Ingredienzien nur verwendet sind, um ein sehr unerquickliches Ganze daraus zu gewinnen. Die Kunst, unlesbare dicke Bücher zu schreiben, scheint bei unseren Landsleuten nicht so bald aussterben zu wollen, im Fach der Musikgeschichte wird sie mit förmlicher Wollust geübt. Hätte Herr Bitter alles neue, was er an biographischem Detail über Bach gefunden, einfach zusammengestellt und sein werthvolles „Verzeichniß aller bisher bekannt gewordenen Werke Bachs" – allenfalls erweitert zu einem ausführlichen *„Catalogue raisonné"* – beigegeben, er würde den Musikhistoriker und Kunstfreund mehr zu Dank verpflichtet haben, als durch die umfangreiche Biographie, in welcher das wirklich Neue und Wesentliche nur schwer in dem Wust von historischem und ästhetischem Mörtel herauszufinden ist. Das Buch ist schön ausgestattet, mit dem Portrait, zahlreichen Facsimile's und mehreren noch ungedruckten Musikstücken des Meisters geziert.

Kürzer können wir uns über A. Reißmanns „Schumann" fassen. Herr Reißmann bildet bekanntlich mit Herrn Nohl das musikalische Diskurenpaar, das durch seine enorme Schreibfertigkeit die deutsche Nation fortwährend mit Staunen, manchmal auch mit Schrecken erfüllt. Von Herrn Reißmann erscheint mit jedem jungen Jahre ein neues Buch und da er die schwierigsten Aufgaben, z. B. „Gesammte Musikwissenschaft", „Geschichte der Musik von der ältesten bis auf die neueste Zeit" etc. bereits rasch und gleichsam im Vorübergehen gelöst hat, so bleiben ihm jetzt nur begrenztere Gebiete, z. B. Künstlerbiographien übrig, und bald, so fürchten wir, wird seine rastlos dampfende Feder gar nichts mehr zu thun vorfinden. Reißmanns „Schumann" zeigt, gegen die früheren Bücher des Verfas-

sers gehalten, allerdings einen Fortschritt, indem mehr eigene Anschauung, eigenes Studium hervorblickt. Trotzdem hat uns das Ganze einen unbefriedigenden Eindruck hinterlassen. Was den historischen Theil der Arbeit betrifft, so lag keine Aufforderung zu einer neuen Biographie Schumanns vor, am wenigsten für jemand, der genau nur dasjenige über Schumann weiß, was er in Wasielewsky's bekanntem Buche gelesen. Herr Reißmann kennt in der That nicht ein Factum, nicht eine Anekdote, nicht eine Briefzeile von Schumann, die nicht in Wasielewsky's Buche stehen. Und es wäre doch nicht schwer gewesen, volle sieben Jahre nach dem Erscheinen jenes Buches von Schumanns zahlreichen Freunden und Bekannten einiges Interessante über ihn zu erfahren. Herr Reißmann hatte dazu natürlich keine Zeit, es schreibt lieber in vollständigster Abhängigkeit von Wasielewsky, der seinerseits über den ungebetenen Gast nicht sehr erfreut sein dürfte. Man merkt Herrn Reißmann namentlich im Anfang seiner Schrift das Mißvergnügen und die Mühsal an, welche ihm die Umschmelzung und Variirung der Wasielewsky'schen Erzählung bereitet. Die von Wasielewsky mit gemüthlichem Behagen geschilderte Jugendzeit Schumanns ist bei Reißmann so zerhackt und verworren, gleichsam in fortwährender Ueberstürzung erzählt, daß niemand daraus ein klares Bild empfangen wird. Die confuse Stylistik der zwei ersten Capitel verräth, mit welcher Hast Herr Reißmann sie aus dem Aermel schüttelte. „Wie wenig auch die Erziehung Rob. Schumanns und die ganze Umgebung im Vaterhause geeignet waren“ etc., so beginnt das erste Capitel bei Reißmann!*)

Von dem dritten Capitel an, daß der Verfasser mit dem zweifelhaften Namen: „Die oppositionellen Compositionen“ überschreibt, wird das Buch etwas erfreulicher. Manches gute, einsichtsvoll würdigende Wort wird über die „Sturm- und Drangperiode“ Schumanns gesagt; der Verfasser findet hier sogar Zeit zu einigen zweckmäßig erläuternden Notenbeispielen.

---

*) Sätze, wie der folgende, begegnen uns auf jeder Seite: „Nach beendetem Studium begann er (Schumanns Vater) seine schriftstellerische Thätigkeit, welche indessen kaum weiteren Erfolg hatte, als daß er als Gehülfe in die Buchhandlung des Buchhändlers Heinse in Zeitz aufgenommen wurde. Diese Stellung bot ihm außer einer sicheren Existenz natürlich eine Menge neuer Bildungsmittel, welche er auch außerordentlich fleißig benützt haben muß, denn als er sich 1795 verheiraten wollte, war er genöthigt, wiederum ein Materialwaarengeschäft zu gründen“ (!). Erst der folgende Satz erklärt, was der Verfasser eigentlich mit diesem wunderbaren „denn“ hatte sagen wollen, daß sich nämlich Schumann durch schriftstellerische Arbeit eine Summe von 1000 Thalern zu erwerben wußte.

Das Capitel über Schumann den Liedercomponisten ist sehr ausführlich. Herr Reißmann beleuchtet das Verhältniß Schumanns zu Rückert, Heine, Uhland etc. etc. in jener trockenen, speculativ-systemisirenden Weise, die ihn, komisch genug, zum stylistischen Zwillingsbruder seines Todfeindes Franz Brendel macht.

Das Capitel über Schumanns „kritische Thätigkeit“ ist fast durchgehends aus Citaten (leider den bekanntesten) aus Schumanns Schriften und Briefen zusammengestellt; der Stoff hätte sich viel tiefer und reicher behandeln lassen. Hier macht sich schon wieder die Eile geltend, die bei Besprechung der dritten Periode Schumanns mitunter an’s Schleuderhafte grenzt. Wie ungenügend zeigt sich Reißmanns Urtheil über die bedeutendsten Schöpfungen Schumanns, wie Manfred, Faust (3. Theil) u. a.! Wie stimmt der nüchterne, ablehnende, nergelnde Ton, mit welchem die (in ihrem Werth überaus ungleichen) Werke der dritten Periode gleichsam über einen Kamm geschoren werden, zu der enthusiastischen Wärme, mit welcher Herr Reißmann die Compositionen der ersten Periode pries! Wer in diesen fast lauter vollendete Meisterwerke sieht, kann gegen jene so streng unmöglich sein. Es ist dies nicht der Ort, die einzelnen Urtheile des Verfassers zustimmend oder polemisch zu reproduciren, vielleicht tragen wir Einiges in einer Musikzeitung nach. Hier wollen wir nur im Allgemeinen bemerken, daß die Kritiken des Verfassers, selbst wo ihr Kern solid ist, oft an phrasenhafter und unklarer Fassung leiden.

Bedeutendes und Neues weiß Herr Reißmann kaum über eines der Schumann’schen Werke zu sagen; die größeren Aufsätze von Debrois van Bruyck und Ambros, so wie sehr viele von den Kritiken, welche seit einem Jahrzehnt über Schumann in deutschen Blättern erschienen sind, enthalten auf wenig Seiten Gründlicheres und Glänzenderes über diesen Tondichter als das ganze Buch von Reißmann, das doch ausdrücklich mit der Prätension einer „ersten erschöpfenden Darstellung der künstlerischen Entwicklung und Bedeutung Schumanns“ auftritt.

Unter dem Titel: „Die neueren Apparate der Akustik“ ist soeben bei C. Gerold ein fleißig zusammengestelltes und dem neuesten Standpunkt der Wissenschaft angehöriges Buch von Dr. Fr. Jos. Pisko, Lehrer der Physik an der Wiedner Communaloberrealschule, erschienen. Der Herr Verfasser war officieller Berichterstatter über die 13. Classe („Wissenschaftliche Instrumente“) der Londoner Weltausstellung im Jahre 1862, wo die akustischen Apparate von R. König aus Paris seine besondere Aufmerksamkeit fesselten. Referent erinnert sich mit lebhaftem Vergnügen dieser mit vollkommener Meisterschaft ausgeführten sinnreichen Arbeiten

eines Mannes, der durch wissenschaftliche Bildung und technisches Talent gegenwärtig wohl den ersten Rang in seinem Fache behauptet. Herr Dr. Pisko hatte später Gelegenheit in Königs Atelier zu Paris diese Apparate noch viel genauer zu untersuchen, als es im Londoner Industriepalast möglich war. Der Wunsch, diese trefflichen wissenschaftlichen Behelfe auch in weiteren Kreisen bekannt und gewürdigt zu sehen, scheint, der Vorrede zufolge, den ersten Anstoß zu Herrn Pisko's Buch gegeben zu haben. Ein zweiter, gleich starker kam von den epochemachenden Untersuchungen Helmholtz' „Ueber die Tonempfindungen" her, welchen die Akustik eine so glänzende Erweiterung ihres Terrains verdankt. In den exacten Wissenschaften müssen der schöpferische Gedanke und das ihn erprobende neue Werkzeug Hand in Hand gehen – Helmholtz ist für einen Akustiker wie R. König ungefähr, was ein genialer Dramendichter für den trefflichen Schauspieler. Herr Dr. Pisko verbindet demnach in seiner Schrift sehr passend die doppelte Absicht, den Leser mit dem Resultate des Helmholtz'schen Werkes und zugleich mit all' den interessanten Apparaten vertraut zu machen, über welche die Akustik auf ihrem neuesten Standpunkt verfügt. In Bezug auf wissenschaftliche Correctheit läßt Pisko's Buch in beiden Richtungen nichts zu wünschen übrig. Nur hinsichtlich einer Eigenschaft seines Buches scheint uns der Verfasser in einer Täuschung befangen, welche namentlich in Deutschland bei tüchtigen, ihren wissenschaftlichen Apparat wie etwas selbstverständliches behandelnden Fachgelehrten sehr häufig vorkommt. Dies ist die vermeintlich populäre Fassung seines Buches. Studirende, welche, mit physikalischen und mathematischen Vorkenntnissen ausgerüstet, einen wissenschaftlichen Cursus der Akustik durchgemacht haben, werden Pisko's Zusammenstellung mit größtem Nutzen lesen, Fachmännern dürfte sie sogar unentbehrlich sein, weil unseres Wissens kein zweites Handbuch den gesammten neuesten Apparat der Akustik so vollständig und anschaulich behandelt.

Die einzelnen Apparate (deren wichtigste man allerdings auch bei Helmholtz und in R. Königs *„Catalogue des appareils d'acoustique"* abgebildet findet) sind gut gezeichnet und genau erklärt. Neuere, höchst interessante Erfindungen, wie die verschiedenen Phonautographen, Lissajous' Lichtversuche mit den vibrirenden Stimmgabeln, Helmholtz' Resonatoren und viele reizende, kleinere Behelfe von König werden wahrscheinlich erst durch Herrn Pisko's Buch in weiteren Kreisen recht bekannt und gewürdigt werden. Aber „Freunde der Tonkunst", welchen das Buch zugedacht ist, dürften ohne vorhergegangene Studien in den Elementen der Akustik aus dieser Lectüre kaum klar werden.

Die beiden ersten Capitel sind ein ziemlich gedrängter Auszug aus Helmholtz – nimmermehr eine „Vorschule“ zu diesem, wie Herr Pisko in der Vorrede meint. Das Helmholtz'sche Werk bietet dem Leser große Schwierigkeiten, doch glauben wir fast, ein gewissenhafter Leser werde aus dessen ausführlicher, Schritt vor Schritt erklärender und beweisender Darstellung noch eher eine klare Vorstellung gewinnen, als aus Herrn Pisko's gedrängtem Memoriale, das schon auf S. 1 und 2 die Grundbegriffe und Elementargesetze der Akustik nicht sowohl erläutert, als vielmehr voraussetzt. Eine das Verständniß erleichternde „Vorschule“ zu Helmholtz ist dies also keinesfalls, nicht einmal eine Popularisirung, höchstens eine „Nachschule“, in welcher man dasjenige kurz und bündig wiederholt, „überhört“, was man dort langsam und ausführlich gelernt hat. Mit diesem Vorbehalt, welchen wir im Interesse allzu leicht vertrauender „Freunde der Tonkunst“ glaubten aussprechen zu müssen, können wir Herrn Pisko's Buch allen jenen nur empfehlen, die den Fortschritten der Akustik ein ernstes Interesse entgegenbringen.

Dr. E. H.

Musikalische Neuigkeiten.

II. Compositionen.

Uebergehen wir von den Büchern über Musik zu dieser selbst, um das aus der Masse neuer Compositionen Hervorragende zu würdigen, so wird uns nicht allzu viel Raum dazu nothwendig sein. Quantitativ hat zwar auch in diesem, nun zur Neige gehenden Jahr die Composition geblüth, allein es kostete mehr Zeit und Mühe, sich durch Berge von mittelmäßigen oder nicht einmal mittelmäßigen Novitäten zu einigen kleinen Edelsteinen durchzuarbeiten, als um diese hierauf kritisch zu würdigen. Die Tendenz dieser Zeitschrift verweist uns vorzugsweise auf österreichische Componisten und Verleger, denn um dem gesammten Musikmarkt Deutschlands gerecht zu werden, müßte sich die „Oesterreichische Wochenschrift“ in eine „Allgemeine Musikzeitung“ verwandeln. Zu einigen Worten der Anerkennung fühlen wir uns jedoch gegen jene deutschen Firmen gedrängt, welche, wahrhaft kunstfördernd, den Mangel an lebenden großen Meistern durch die Wiederbelebung älterer Classiker zu decken bemüht sind. Ganz abgesehen von den drei großen Nationalwerken, um welche Breitkopf u. Härtel sich so rühmliche Verdienste gesammelt, nämlich der Händel-,

Bach- und Beethoven-Ausgabe, geschieht in dieser Richtung noch vieles Lobenswerthe. So setzt die treffliche Verlagshandlung des Herrn Konst. Sander in Breslau (Leuckardt u. Comp.) die Sammlung der schönsten, von Robert Franz arrangirten Cantaten Seb. Bachs fort und veröffentlicht außerdem – in acht Sammlungen – die Klaviersonaten, Rondos und freien Phantasien von Ph. Emanuel Bach „für Kenner und Liebhaber". Diese correcte und schöne Ausgabe wird hoffentlich den geistvollen Schöpfer unserer modernen Klaviermusik, Emanuel Bach, nach Verdienst im Publicum wieder aufleben machen. Ein interessantes, bisher ungedrucktes Klavierconcert in *F-moll* von Ph. E. Bach hat B. Senff in Leipzig publicirt. Gleichzeitig bringt Rieter-Biedermann (in Leipzig und Winterthur) Violinconcerte und Orgelsonaten von Seb. Bach in neuen, empfehlenswerthen Bearbeitungen. Rieter-Biedermann, dem wir unter anderem die Herausgabe des Schumann'schen Nachlasses verdanken, gehört zu jener preiswürdigen und höchst seltenen Species von Verlegern, die eine Scheu vor schlechter Musik haben, hingegen nicht zaudern, im Interesse gediegener Compositionen sogar Opfer zu bringen. Ein specielles Interesse für uns hat Rieter als Verleger der meisten neueren Compositionen von Johannes Brahms, den wir mit einigem Rechte jetzt zu den Unseren zählen dürfen. Brahms, der unter den lebenden Componisten an origineller Begabung und technischer Meisterschaft in erster Linie steht, ist auch an Fleiß nicht der Letzte. In rascher Folge brachte der Rieter'sche Verlag zwei Hefte „Marien-Lieder" und zwei Hefte „Deutsche Volkslieder" von Brahms, für vierstimmigen (gemischten) Chor gesetzt. Die „Wiener Singakademie" hat bereits mehrere dieser Lieder öffentlich vorgetragen, welche durch ihren zarten, poetischen Hauch und ihre rührende Einfachheit tiefen Eindruck machten. Beide Sammlungen seien allen Gesangsvereinen besserer Tendenz hiemit empfohlen. Sehr anziehend erscheinen uns zwei Hefte neuer „Lieder und Gesänge" von Brahms (Op. 32). Zwei daraus („Bitt'res zu sagen" und „Du bist meine Königin") sind reizende Lieder im wahren und eigentlichen Sinn, musikalisch klar, einheitlich und gesangvoll. Wir ziehen sie den übrigen Nummern vor, welche zwar Originalität und Sinnigkeit der Auffassung, energische Declamation und geistreiche Einzelzüge aufzuweisen haben, aber nur wenig von jenen ursprünglicheren bescheideneren Eigenschaften, die wir im Liede nicht entbehren mögen. Die Reflexion waltet mitunter drückend und erkältend vor, die überladene Charakteristik in Modulation und Rhythmus läßt weder die rechte Empfindung, noch die echte, sangbare Melodie aufkommen, die manchmal sogar wie absichtlich vermieden oder verborgen erscheint. Wir sehen, offen ge-

standen, Brahms' reiches Talent nicht ohne Besorgniß gerade im Liede diesen Weg gehen, „schumannischer als Schumann". Wir kennen Brahms als einen der begeistertsten Verehrer Franz Schuberts, möge er in der Liedcomposition die hellen, klaren, sonnenwarmen Weisen dieses Meisters sich vor Augen halten. In einzelnen Stellen entzückend schön ist das unmittelbar darauffolgende Werk (33) von Brahms „Romanzen aus L. Tiecks Magellone". Wir wünschen, daß die Länge der einzelnen „Romanzen", so wie die mitunter überhäufte Klavierbegleitung der Verbreitung dieser liebenswürdigen Monodien keinen Eintrag thun möchte.

Wie Brahms, so ist auch Robert Volkmann in jüngster Zeit gleich mit mehreren Novitäten hervorgetreten, welche, wie man kaum mehr beizufügen braucht, bei G. Heckenast, diesem Consul der deutschen Bildung in Pest, verlegt sind. Weder so umfangreich noch so bedeutend wie Volkmanns bereits von uns angezeigte *D-moll*-Symphonie, sind die neueren Novitäten dieses Tondichters immerhin anziehend in ihrer Art und ihres Autors nirgends unwerth. Von den „Drei Liedern für Männerchor" (Op. 48) zeichnet sich das erste (Morgengesang) durch edle, weihevolle Haltung und reiche Modulation aus. „An die Nacht" (Op. 45) lautet der Titel eines poetischen Stimmungsbildes, worin ein Altsolo, getragen von charakteristisch malenden Orchesterfiguren, das Anbrechen der Nacht feiert. Von einer schönen Stimme verständnißvoll vorgetragen, dürfte das Stück einen nicht gewöhnlichen Eindruck machen. Sinnig aufgefaßt und ausdrucksvoll declamirt ist Volkmanns „Liederkreis von Betti Paoli" (Op. 46), die Anlehnung an Schumann, und zwar, wie uns däucht, an dessen dritte Periode, ist nicht zu verkennen. Wir kamen über das Gefallen an einzelnen sinnigen Zügen leider nicht hinaus zu einem freien und vollen Ganzen; das Vorherrschen der Declamation giebt den Liedern mit Ausnahme des ersten und melodiösesten den Charakter kühler Reflexion. Volkmanns als trefflich bekannte „Variationen über das Händel'sche Thema in *E-moll*" (Op. 26) sind kürzlich im Arrangement für zwei Klaviere erschienen.

Volkmanns Name ist uns ferner sehr erfreulich in einem Sammelwerk aufgestoßen, das ob seines patriotischen Inhalts besonderen Anspruch hat in diesen Blättern angezeigt und empfohlen zu werden. Wir meinen das „Deutsche Liederbuch für Männergesang", welches kürzlich bei Calve in Prag in schöner Ausstattung (Partitur und Stimmen) erschienen ist. Das „Liederbuch" 113 Originalcompositionen enthaltend, ist vom „Comité zur Förderung deutschen Gesangs in Böhmen" herausgegeben und vom Chormeister Ed. Tauwitz in Prag redigirt. Wir erfahren im Vorwort, daß das Zustandekommen dieses Liederbuches insbesondere Herrn Dot-

zauer zu danken ist, welcher „das Bedürfniß einer solchen Liedersammlung für die Deutschen in Böhmen, ja in Oesterreich erkannte".

Der geschätzte Prager Poet und Schriftsteller Karl Victor Hansgirg hat mit der ihm eigenen leichten Hand in kürzester Zeit über hundert patriotische Gedichte verfaßt, von denen manche einen glücklichen Gedanken recht fließend aussprechen. So ungleich ihr Werth auch sei, es ist doch keines derselben uncomponirt sitzen geblieben, im Gegentheil darf sich der Dichter rühmen, mit seinem „Liederbuch" nicht weniger als 282 Compositionen veranlaßt zu haben. Von diesen sind 113 (durch ein in Prag zusammengesetztes Prüfungscomité) approbirt und in dem uns vorliegenden netten Band veröffentlicht worden.

Wir können nicht läugnen, daß für den musikalischen Werth der Sammlung eine minder liberale Jury vortheilhafter gewesen wäre. Auf die Hälfte der aufgenommenen Compositionen herabgesetzt, stände das „Liederbuch" noch immer sehr stattlichen Umfanges da und wäre zum Vortheil der besseren Beiträge um einen ziemlichen Ballast leichter. Indessen, bei dem speciellen praktischen Zweck, der die Herausgeber leitete, kann man ihnen aus dem „Zu viel" kaum einen Vorwurf machen. Je größer und mannigfacher wir die obendrein sehr billige musikalische Table d'hôte anrichten, desto eher findet jeder einzelne Sänger und Gesangverein dabei etwas nach seinem Geschmacke – so dachten die Herausgeber, und daß sie sich nicht verrechnet haben, beweist die thatsächliche Verbreitung und Beliebtheit, welche Hansgirgs Liederbuch in Böhmen bereits gefunden hat.

Das Gros unseres Liederbuches gehört dem musikalischen Mittelgut an und bewegt sich in dem praktischen, dankbaren, mehr klang- als geistreichen Styl der Liedertafeln. Was einen ästhetisch höheren und eigenthümlichen Flug nimmt, hebt sich demnach aus der Sammlung (wir haben sie vollständig durchgespielt) leicht von selbst heraus. So vor allem die drei Beiträge von Robert Volkmann, der sich die trübsten Stoffe der ganzen Sammlung ausgewählt, aber auch den gewöhnlichen Liedertafelstyl am entschiedensten vermieden hat. Von einigen harmonischen Härten absehend, wird man gern anerkennen, daß Volkmann hier in kleinem Rahmen bedeutende Charakterbilder geschaffen hat. Eine das Durchschnittsmaß entschieden überragende Composition ist ferner „Der Edelstein" (Nr. 6) von Wilhelm Mayer in Graz, welcher alternirende und zusammensingende Doppelchöre und dazu noch ein Soloquartett, also 12 Stimmen zu einem kunstvollen uns stattlichen Bau vereinigt hat. Allerdings bietet dies ernste Stück der Ausführung mehr Schwierigkeiten, als ein gewöhnliches Jagd- und Trinklied. Aus der Zahl der frischen, munteren Chöre heben sich Des-

sauers „Turnerlied" (Nr. 41) und „Soldatenlied" (Nr. 46) sehr vortheilhaft heraus, namentlich wird das letztere (mit Trommelbegleitung) nirgends seinen Effect verfehlen. Endlich wäre noch ein und der andere Chor von Julius Hopp, Tauwitz und J. A. Vogel (Nr. 79) zu erwähnen.

Einen national-patriotischen Zweck wie dies „Liederbuch" scheint in kleinerer Form auch in Heft rumänischer Männerchöre von A. Terschak zu verfolgen. Der als Flötenvirtuose rühmlich bekannte Autor hat dieses Heft unter dem Titel: *„4 cantece chorale dein patru voce barbatesci"* als Selbstverleger herausgegeben. So wenig es uns auch zukommt, mit Herrn Terschak über den Charakter rumänischer Nationalmusik streiten zu wollen, so können wir doch nicht verschweigen, daß seine Chöre nicht nur keinen eminent rumänischen Charakter besitzen, sondern nicht einmal einen hinreichend starken Anflug vom Volkston. Man vergleiche original-rumänische Volkslieder oder auch nur die treffliche Klavierbearbeitung rumänischer Nationalmelodien durch Mikuli,*) Henri (Ehrlich)**) u. A. mit den *„4 cantece"* des Herrn Terschak und urtheile selbst. Der erste Chor *„Desteaptate Romane"* ist von der ersten bis zur letzten Note unverfälschter deutscher Liedertafelsang, man lege ihn übersetzt irgend einem deutschen Gesangverein vor und sehe zu, ob dieser darin auch nur einen Tropfen fremden Blutes spüren werde. Die drei anderen Chöre klingen, mit wenigen fremdartigen Zügen, gleichfalls überwiegend deutsch; will man einige harte Harmoniefolgen und schlechte Stimmführungen (wie auf S. 14 und 11 [die letzten drei Takte!] der Partitur) oder das billige Auskunftsmittel des Unisono (S. 9 u. 15) als specifisch rumänisches Nationalgut vindiciren, so haben wir nichts dagegen. Wir gönnen diesen Gesängen von Herzen den patriotischen Beifall, den sie daheim ohne Zweifel ernten werden, nur gegen den Anspruch müssen wir protestiren, daß in dem Styl dieser Chöre „die Grundlage zu einer künftigen rumänischen Gesangslitteratur begründet" sei. Das durch keinerlei Uebersetzung verunzierte Heftchen ist sehr hübsch *„imprimé à Vienne"* und *„gravé à Vienne"*.

Chöre ohne „nationale Bedeutung", aber von reizender Melodienfrische und erquickendem Humor sind die neuesten Compositionen von Engelsberg in Wien. Der (pseudonyme) Componist hat sich mit seinen zwei ersten Werken („Narrenquadrille" und „Ballscenen") bei allen Gesangsvereinen so fest eingebürgert, daß seine neueren Chöre nur genannt zu werden brauchen, um auch schon empfohlen zu sein. Dies sind die zwei größeren

*) *Douze airs nationaux roumains.* Lemberg bei Kalbebach.

**) *Airs nationaux roumains.* Wien bei Mechetti.

scherzhaften Chöre „Doctor Heine“ und „Romancapitel mit unpassenden Mottos“ und vier kürzere: „Pagenlied“, „Nacht liegt auf den fremden Wegen“, „Cupido“ und „Mein Lieb’ ist eine Alpnerin“. Diese theils munteren, theils sentimentalen, immer jedoch anmuthigen und sinnigen Stücke haben die Feuerprobe öffentlicher Aufführung bekanntlich in Wien bestanden, bei welchem Anlaß bereits mehr darüber gesagt worden ist.

Die neueste, soeben bei Haslinger erschienene, noch nicht aufgeführte Composition von Engelsberg ist ein größerer Männerchor mit Klavierbegleitung, „Heini von Steyer“. Dies reizende Gedicht von V. Scheffel (dem Verfasser des „Eckehart“) ist von dem Componisten charakteristisch und anmuthig wiedergegeben. Engelsbergs liebenswürdiges, im besten Sinn populäres Talent bewährt sich hier als einer delicaten und ernsten Aufgabe vollkommen gewachsen, ohne sich dabei den mindesten Zwang oder seiner melodiösen Frische Abbruch zu thun.

Zur Kammer- und Klaviermusik hat in neuester Zeit von unseren einheimischen Componisten Herr Karl Goldmark den reichlichsten Beitrag geliefert. Ein Streichquartett in *B-moll* (Op. 8) ist bei Spina in Wien, ein Klaviertrio (Op. 4, *B-dur*) bei Kistner in Leipzig erschienen. Beide Compositionen sind bekanntlich in Hellmesbergers Quartettsoiréen mit Beifall vorgeführt und bei diesem Anlasse eingehender besprochen worden. Gleichzeitig sind uns (aus Kistners Verlag) neun Klavierstücke von Goldmark (Op. 5 in 4 Heften) zugekommen, welche den Gesammttitel „Sturm und Drang“ tragen. Der eigenthümliche Charakter der Goldmark’schen Musik spiegelt sich auch in diesen kleinen Formen getreu wieder. Ein männlicher, mitunter an Starrheit grenzender Ernst herrscht darin vor, hier zu leidenschaftlichem, düsterem Pathos sich steigernd, dort in harmonische und rhythmische Grübeleien sich vertiefend. Jede der uns bekannten Compositionen von Goldmark erzwingt sich Respect und namentlich die Anerkennung, daß es dieser eben so aufrichtigen als energischen Individualität heiliger Ernst um die Kunst, und jede Tändelei, jede „Concession“ an den Modegeschmack ihr eine Unmöglichkeit sei. Hingegen vermissen wir eben so gleichmäßig an jedem dieser Werke den freien Aufschwung, die klare Heiterkeit, die wir nach langem Kämpfen, Grollen und Klagen nicht gern entbehren. Goldmarks Muse zeigt uns niemals eine freundliche oder gar lächelnde Miene, Anmuth und Liebreiz, überhaupt die Freude an der sinnlichen Schönheit der Musik scheint ihr fremd. Dieser festgehaltene Grundton einer düsteren, bald trostlos verzweifelnden, bald auch kleinlich hadernden, verbissenen Stimmung, erinnert uns beiläufig an das erste Trio von R. Volkmann. Wir wünschen, daß, ebenso wie

Volkmanns Talent sich bald zu Klarheit und reicherer Gestaltungskraft durchrang, auch Goldmark die allzu schweren und allzu trüben Elemente seiner Musik abzustreifen vermöchte. Goldmark hat eine bedenkliche Vorliebe für gehäufte Vorhälte, frei eintretende Dissonanzen, für die große und kleine Secunde, den übermäßigen Dreiklang, kurz für alles, was das musikalische Colorit trüb, unbestimmt und unruhig macht. Der Hörer sehnt sich mitunter nach 2 bis 4 Takten unverkünstelter, singender Melodie, nach ein paar gesunden reinen Dreiklängen. Die neuen Klavierstücke Goldmarks sind in dieser Hinsicht bezeichnend, denn gewiß wird man in so kleinen, knappen Formen noch am ehesten Stellen von ruhiger Rhythmik, einfacher, durchsichtiger Harmonie und vielleicht (es ist doch gerade keine Sünde) von melodischem Reiz erwarten dürfen. Nun sehe man aber beispielsweise das weitaus einfachste und melodiöseste Stück der Sammlung (Nr. 7) „Erinnerung“ an und bemerke, wie dem Componisten förmlich nicht wohl ist, wenn die Oberstimme ein *d* bringt, ohne daß in dem begleitenden Accord *c* oder *es* dazu erklingt. Noch ausgebildeter ist diese Dissonanzenpassion in Nr. 6 „Traumgestalten“. Ein anderes Stück, Nr. 8, erregte uns durch seine Aufschrift: „Im Turnier“ die Erwartung einer ritterlich beherzten, kampflustigen, triumphirenden Stimmung, in Wirklichkeit läßt es mit seiner grübelnden, künstelnden Harmonisirung eine solche Vorstellung kaum aufkommen. Als die bedeutendste Nummer erschien uns die erste („Am Kreuzweg“), ein eigenthümliches, energisches Nachtstück, dessen Mittelsatz in *H-dur* leider das Ohr durch sein consequentes, wahrhaft grausames Dissoniren auf eine zu harte Probe stellt. Nr. 3 („Trostlos“) bildet eine Art Seitenstück dazu, die pathetisch klagende, langgezogene, mit krausem, raschem Geschnörkel verbrämte Melodie erinnert ein wenig an arabische und hebräische Weisen. Die Majorität der Spieler dürfte sich für das „Scherzo“ (Nr. 2) entscheiden, das zwar weniger eigenthümlich, dafür aber wohlklingender und abgerundeter ist als die übrigen Stücke. Die schöne Ausstattung dieser Hefte verdient alles Lob.

Nebst dem Goldmark'schen Quartettt hat C. A. Spina, unsere thätigste Verlagshandlung, eine nicht geringe Anzahl von Neuigkeiten vorzuweisen. Die salonstücke, Potpourris u. dgl. bei Seite lassend (was für den Verleger am einträglichsten, ist dem Kritiker meist am uninteressantesten), heben wir aus Spina's Novitäten nur einige hervor. Zunächst begegnen uns die verehrten Namen von zwei älteren Tonsetzern: Karl Löwe und Moriz Hauptmann. Der erstere, der berühmte Balladencomponist, giebt uns in zwei neuen Gesängen (Op. 134 und 135) ein Zeichen seines Lebens oder Balladencomponirens, was bei dem greisen Sänger von Stettin auf

Eins herauskommt. In der That haben die Jahre ihm nichts von der alten Balladenpassion genommen, der wir in früherer Zeit so köstliche Blüthen verdanken. Was die beiden neuen Stücke dieser Gattung betrifft, „Agnete“ (Ballade in 4 Abtheilungen von Louise v. Plönnies) und „Nebo“ (Gedicht von Freiligrath) so finden wir darin mehr Löwe’s alte Manieren (auch die minder löblichen) als seine alte Kraft – die Pietät muß hier dem wirklichen Kunstgenuß schon mit einiger Anstrengung zu Hülfe kommen. Das glückliche Anschlagen des ruhigen, einfach und doch warm erzählenden Tones erinnert noch jetzt an den alten Meister, aber nur zu Vieles klingt matt und veraltet. Wir erinnern nur an gewisse trivial opernhafte Gesangscadenzen, z. B. an die des sterbenden Moses in „Nebo“, an die zahlreichen, kleinlich geputzten, kindischen Zwischenspiele, die sich in der „Agnete“ (nach jeder Strophe der dritten Ballade) zu förmlichen Klavieretuden ausweiten. Was Moriz Hauptmann, den würdigen Leipziger Cantor und Musikdirector betrifft, so ist er mit Recht mehr als Theoretiker geschätzt, denn als Componist. Die „Zwölf Klavierstücke“ (Op. 12), welche jetzt in geschmackvoller zweiter Ausgabe erschienen sind, enthalten einen tüchtigen Kern und lassen bei aller Bescheidenheit der Form die sichere, sorgsame Hand des Contrapunktikers nicht vermissen. Allein die Originalität und schöpferische Kraft in diesen Stücken ist gering, es haftet ihnen durchweg etwas Trockenheit und bürgerliche Behäbigkeit an, die uns vornehmlich in den „Ländlern“ etwas fremdartig und halb verstorben anschaut. Vielleicht rühren diese zwölf Klavierstücke noch aus Hauptmanns Aufenthalt in Wien, wo er, unter Spohr, Primgeiger im Theater an der Wien war. Dann wären sie 50 Jahre alt, ein hohes Alter für kleine Klavierstücke und gewiß nur von wenigen dieser Art überschritten.

Jugendlichen Herzschlags und moderner Haltung tritt uns als Gegensatz zu diesen Heften eine Mazurka von Charles Mikuli (Op. 10) entgegen. Dieser in seiner Vaterstadt Lemberg, ja in ganz Polen hochgeschätzte Tonsetzer hat nur wenige seiner Compositionen veröffentlicht, und nach der erwähnten Mazurka zu schließen, that er sehr Unrecht daran. Daß jede neue Mazurka, namentlich echt polnischen Ursprunges, ein wenig an Chopin erinnert, das ist wie ein Naturgesetz, dem niemand ganz entrinnen kann. Auch Mikuli nicht. Indeß ist seine Mazurka die hübscheste, die uns seit Chopin vorgekommen, sinnig und graziös, voll seiner Züge in Melodie und Harmonisirung und doch ohne jene unleidliche Affectation der späteren Chopin’schen Schule, welche vor lauter „geistreicher“ Zuspitzung keinen gesunden Dreiklang und kein zusammenhängendes Thema duldet.

Drei neue Lieder von Alex. Winterberger (Op. 13) dünken uns nicht hervorragend, keineswegs sind sie den seinen, zierlichen Blüthen gleichzustellen, welche sich in den früheren Sammlungen dieses Componisten vorfinden. Auch „Sechs Lieder" (Op. 32) von Theodor Leschetizky haben uns kühl gelassen, so sorgfältig der Componist auch dabei zu Werk gegangen ist und so sehr er alles Triviale zu vermeiden wußte. Was den Liedern fehlt ist Kraft und Originalität der Melodien, sie kann durch die äußerst sorgfältige Declamation nicht ersetzt werden. Im Gegentheil ist der vorherrschend declamatorische Accent, verbunden mit einer an Schumann lehnenden unruhigen Harmonisirung, dem Totaleindruck dieser Lieder eher ungünstig als fördernd. Am hübschesten finden wir das letzte, etwas volksthümlich gehaltene Lied „Waldvöglein", während die anderen zum Theil schon durch die Wahl der Texte leiden. So ist Geibels etwas nüchtern reflectirender „Mittagszauber" nicht recht musikalisch, ebenso Bakody's „Wir drei", ein Epigramm in drei Strophen, das durch die nachdrückliche Breite der Musik nur verlieren kann. Karl Reinecke's Bearbeitung der „Müllerlieder" von Franz Schubert für Klavier allein wird bald viele Freunde finden – schade nur, daß ihr nicht die neueste, wahrheitsgetreue Ausgabe dieser Lieder zu Grunde gelegt ist. Die Worte sind überall der Oberstimme beigedruckt, eine glückliche Einrichtung, welche dem Spieler den Genuß erhöht und den Vortrag erleichtert. Schließlich müssen wir noch mit aufrichtigem Lobe einen neuen Verlagsartikel Spina's hervorheben, weniger des Inhaltes als der Form wegen: Verdi's *„Trovatore"* mit deutschem und italienischem Text. Es ist dies der erste in Oesterreich erscheinende Opernklavierauszug in dem bequemen, gefälligen und billigen Octavformat, welches in Paris seit Jahren vorherrscht und endlich auch in Deutschland, ja selbst bei Ricordi in Mailand sich Bahn bricht. Daß dieser conservativste aller Verleger seine Opern jetzt im Octavformat und mit Violin- und Baßschlüssel erscheinen läßt (er war der letzte, der treu an den alten Schlüsseln hing) ist der größte Sieg moderner Ideen. Wir haben so oft mündlich und schriftlich Lanzen für das moderne französische Format und die billigere Herstellung der Opernauszüge gebrochen, daß wir Herrn Spina ob des muthigen Anfanges, den er damit in Oesterreich macht, beglückwünschen müssen. Der Spina'sche *„Trovatore"*, in Papier, Druck und Format ungleich schöner als die bekannte Ricordi'sche Ausgabe, kostet etwas über 4 fl, also beinahe den vierten Theil des gewöhnlichen Preises einer Oper im Quartformat oder Großfolio. In gleicher Weise hat Spina auch Offenbachs „Schöne Georgierinnen" (mit deutschem und französischem Text) verlegt. Es wäre zu wünschen, daß allmälig auch solche be-

queme und billige Ausgaben guter deutscher Opern veranstaltet würden. Hunderte von Musikfreunden würden sich gern zu solchem Preis die namhaftesten Opern von Spohr, Marschner, Lortzing, Kreutzer und das Beste der älteren französischen und italienischen Opernlitteratur anschaffen, während jetzt die theueren 8 und 10 Thalerausgaben niemand kauft. In Paris findet man bei jedem Theaterfreund die Opern Meyerbeers, Halevy's, Aubers, Gounods in zierlichen Octavbänden, während bei uns ein kleines Capital dazu gehört, sie in den großen deutschen Ausgaben zu erwerben.

Noch liegen einige neue Klaviercompositionen von Wiener Componisten vor uns. Recht vortheilhaft machen sich darunter bemerkbar: „6 Phantasiestücke" von C. M. v. Savenau (Op. 10), Charakterstücke in Mendelssohn-Schumann'scher Manier, welche ein sinniges Gemüth und eine geschulte Hand verrathen. Sehr an Mendelssohns Ausdrucksweise mahnt ein „Allegro" von Joseph Weidner, nicht undankbar für tüchtige Spieler, aber etwas monoton in seiner trüb-sentimentalen Weise, jedenfalls mehr äußerlich unruhig als wahrhaft innerlich bewegt. Zwei Hefte „Hochzeitstänze" (Op. 5) und zwei Charakterstücke (Op. 6) von Hans Schmitt sind recht angenehm hinfließende Kleinigkeiten, welche jungen Pianisten und Pianistinnen empfohlen werden können. Der sorgsam bezeichnete Fingersatz deutet schon auf den vorzugsweise instructiven Zweck, den der mit Recht geschätzte Klavierlehrer bei diesen gefälligen, vom höheren Standpunkt nicht bedeutenden Stücken im Auge gehabt. Kräftiger und origineller lassen sich einige Klavierstücke von E. Kremser an. Eine Partie „Variationen über ein norwegisches Volkslied" von Karl Nawratil verräth einen ernsten, tüchtig geschulten Componisten von nicht geringer harmonischer und figuraler Combinationsgabe. Hätte der Componist seinen Redefluß nur etwas mehr gedämmt und einige der unbedeutenderen oder einander gar zu ähnlichen Variationen (es sind ihrer nicht weniger als achtzehn) zu Gunsten des Totaleffects unterdrückt, so würde das jedenfalls beachtungswerthe Heft noch mehr gewonnen haben.

Angehenden Orgelspielern sind die (M. Hauptmann gewidmeten) „Hundert Präludien" von Joh. Beranek zu empfehlen. Wenn wir eine Partie vierhändiger Variationen von G. Nottebohm (Op. 17) zuletzt nennen, so wollten wir uns damit nur das Beste für den Schluß verspart haben und mit dem freudigen Eindruck einer ganz ungetrübten, lebhaften Anerkennung diese kleine Umschau beenden. Nottebohms Variationen, die eine ungemein schöne Sarabande von Seb. Bach (aus der französischen *D-moll*-Suite) zum Thema haben, sind nicht nur das Bedeutendste, was

dieser allzu karge Componist bisher veröffentlicht hat, sondern eine der schönsten Zierden der Variationenlitteratur überhaupt. Mit großem Formenreichthum und beweglichster Phantasie geht hier wahrhaft classische Durchsichtigkeit, Klarheit und Ruhe Hand in Hand. Ein eben so männlicher als milder, geläuterter Geist spricht aus jedem dieser schön gemeißelten Takte und faßt die wechselnde Bilderreihe zu einem stimmungsvoll einheitlichen Ganzen zusammen. Wir müssen uns eine Analyse dieses feinen musikalischen Geäders hier versagen, das uns bei jeder neuen Durchsicht neu erfreut hat. Seht selbst, ihr Pianisten, und spielet.

Dr. E. H.

Eduard Hanslick und die Neue Freie Presse

„In Wien gab es eigentlich nur ein einziges publizistisches Organ hohen Ranges, die ‚Neue Freie Presse', die durch ihre vornehme Haltung, ihre kulturelle Bemühtheit und ihr politisches Prestige für die ganze österreichisch-ungarische Monarchie etwa das gleiche bedeutete wie die ‚Times' für die englische Welt und der ‚Temps' für die französische; selbst keine der reichsdeutschen Zeitungen war so sehr um ein repräsentatives kulturelles Niveau bemüht. Ihr Herausgeber Moriz Benedikt, ein Mann von phänomenaler Organisationsgabe und unermüdlichem Fleiß, setzte seine ganze, geradezu dämonische Energie daran, auf dem Gebiete der Literatur und Kultur alle deutschen Zeitungen zu übertreffen. Wenn er von einem namhaften Autor etwas begehrte, wurden keine Kosten gescheut, zehn und zwanzig Telegramme hintereinander an ihn gesandt, jedes Honorar im voraus bewilligt; die Feiertagsnummern zu Weihnachten und Neujahr stellten mit ihren literarischen Beilagen ganze Bände mit den größten Namen der Zeit dar:

Anatole France, Gerhart Hauptmann, Ibsen, Zola, Strindberg und Shaw fanden sich bei dieser Gelegenheit zusammen in diesem Blatte, das für die literarische Orientierung der ganzen Stadt, des ganzen Landes unermeßlich viel getan hat. Selbstverständlich, fortschrittlich und liberal in seiner Weltanschauung, solid und vorsichtig in seiner Haltung, repräsentierte dieses Blatt in vorbildlicher Art den hohen kulturellen Standard des alten Österreich.

Dieser Tempel des ‚Fortschritts' barg nun noch ein besonderes Heiligtum, das sogenannte ‚Feuilleton', das wie die großen Pariser Tageszeitungen, der ‚Temps' und das ‚Journal des Debats' die gediegensten und vollendetsten Aufsätze über Dichtung, Theater, Musik und Kunst ‚unter dem Strich' in deutlicher Sonderung von dem Ephemeren der Politik und des Tages publizierte. Hier durften nur die Autoritäten, die schon lange Bewährten, zu Wort kommen. Einzig Gediegenheit des Urteils, vergleichende Erfahrung vieler Jahre und vollendete Kunstform konnten einen Autor nach Jahren der Erprobtheit an diese heilige Stelle berufen. Ludwig Speidel, ein Meister der Kleinkunst, Eduard Hanslick hatten für Theater und Musik dort die gleiche päpstliche Autorität wie Sainte-Beuve in Paris in seinen ‚Lundis'; ihr Ja oder Nein entschied für Wien den Erfolg eines Werkes, eines Theaterstückes, eines Buches und damit oft eines Menschen. Jeder dieser Aufsätze war das jeweilige Tagesgespräch der gebildeten Kreise, sie wurden diskutiert, kriti-

siert, bewundert oder befeindet, und wenn einmal ein neuer Namen inmitten der längst respektvoll anerkannten ‚Feuilletonisten' auftauchte, bedeutete dies ein Ereignis. Von der jüngeren Generation hatte einzig Hofmannsthal mit einigen seiner herrlichen Aufsätze dort gelegentlich Eingang gefunden; sonst mußten jüngere Autoren sich beschränken, rückwärts im Literaturblatt versteckt, sich einzuschmuggeln. Wer auf der ersten Seite schrieb, hatte seinen Namen für Wien in Marmor gegraben." (Wandruszka, S. 123f.)

Mit diesen Sätzen würdigt Stefan Zweig in seinem epochalen Erinnerungswerk *Die Welt von gestern* von 1941 die Wichtigkeit des Feuilletons in der *Neuen Freien Presse*.

Ab September 1864 finden sich die Texte mit dem Signum *Ed. H.* nicht mehr bei der *Presse*, sondern bei der *Neuen Freien Presse*, an gewohnter Stelle, als Feuilleton unter dem Strich, beginnend auf der ersten Seite der Zeitung.

Was war geschehen? Nach vielen Querelen mit dem Besitzer hatten Michael Etienne und Max Friedlaender eine neue Zeitung gegründet und die halbe Mannschaft mitgenommen. Dazu zählte auch Hanslick. Ein Grund für die Neugründung war die Persönlichkeit des *Presse*-Chefs August Zang, der als knauserig und unfreundlich beschrieben wird und letztlich nicht ernsthaft an Zeitung und Kultur interessiert war, sondern am Geldverdienen. Hanslick berichtet, er habe Zang selbst nur drei- bis viermal gesehen (AML I, S. 234, zu Hanslicks Tätigkeit bei der *Presse*, vgl. *Vom Kaffeehaus zum Katheder. Hanslicks Musikfeuilletons in der „Presse" und das Studium der Musikgeschichte* in Hanslick-Schriften I,3, S. 333ff.). Er schildert die Vorgänge des Wechsels und der Neugründung selbst minutiös in seiner Autobiographie *Aus meinem Leben* (AML II, S. 105ff.):

„Am 1. September 1864 erschien die erste Nummer der ‚Neuen Freien Presse'. Max Friedlaender und Michael Etienne, die Begründer des neuen Blattes, waren die Seele von August Zangs ‚Presse' gewesen. In seiner knickerigen Kurzsichtigkeit hatte Zang diese Seele entweichen lassen, und wir andern Seelchen flogen ihr fröhlich nach. Der etwas langatmige Titel des neuen Blattes rührt daher, daß Zang, sobald er von Friedlaenders Plan Wind bekam, sofort bei der Regierung zwei von ihm projektierte neue Zeitungen anmeldete, betitelt: ‚Neue Presse' und ‚Freie Presse'. Diese beiden Titel, welche Friedlaender vorgeschwebt, waren nun durch Zang – der natürlich an ihre Realisirung gar nicht dachte, – vorweggenommen, und es blieb nur der stärker instrumentierte: ‚Neue Freie Presse'. Ich atmete erleichtert auf, ganz glücklich darüber, mit zwei wissenschaftlich gebildeten, geistreichen und wohlwollenden Chefs arbeiten zu dürfen. In Wahrheit: ein

neues freies Leben! Etienne und Friedlaender, – sie waren einander so unähnlich wie möglich, aber ihre Charaktere und Fähigkeiten ergänzten sich ganz unvergleichlich, und wo sie zusammenwirkten, da gab es einen guten Klang'. F r i e d l a e n d e r , ein Ostpreuße, Doktor der Rechte: durchdringender, klarer Verstand, ruhig, maßvoll, schweigsam – neben ihm der gewaltige und gewaltsame E t i e n n e , in welchem sich österreichisches und französisches Blut zu lebhaftestem Temperament mischten: phantasievoll, aufbrausend und gutmütig. Wenn ich Friedlaender ein Anliegen vortrug, pflegte er statt aller Zwischenfragen oder Einwendungen ein einziges Wort zu erwidern: ‚Abgemacht'. Brachte man aber Etienne irgend etwas ihm nicht ganz Passendes vor, so konnte er auflodern und mit dem Donner seiner Stimme das ganze Redaktionslokal erfüllen. Man brauchte ihn aber nur ein Weilchen ausdonnern zu lassen und hatte wieder den gutmütigsten, gefälligsten Menschen vor sich. Gegensätze in ihrem Äußeren und ihrem Temperament, unterschieden sich die Beiden auch in ihrem Stil. Aus Friedlaenders Aufsätzen blickte das helle, scharfe Auge des geschulten Juristen; Etienne hatte in seiner phantasievollen Beredtsamkeit stets etwas vom Künstler, vom Poeten. Vollkommen einig standen aber beide in ihrer politischen Überzeugung, ihrer freiheitlichen und deutschen Gesinnung, endlich in dem rastlosen Eifer, ihr Blatt mit echten Mitteln zur größtmöglichen Bedeutung zu erheben. Diesem Eifer sind beide im rüstigsten Mannesalter erlegen. Es gibt kaum eine grausamere, aufreibendere Thätigkeit, als die eines leitenden politischen Journalisten in unseren Tagen. Was wußte die gute alte Zeit davon, mit ihren dreimal in der Woche erscheinenden Blättchen! Wie ruhig segelten diese bei steter Windstille auf glattem Spiegel dahin, ohne Leitartikel, ohne Telegramme, mit ihrer leichten Fracht von Theaterkritiken, Hof- und Stadtnachrichten, Anekdoten und ‚Allerlei'! Heute ist der Leiter eines politischen Journals ein gehetztes Wild, ein Sklave, der keine Stunde lang sich selbst und seiner Familie angehört, ein Mann, dem immer der Kopf brennt und der doch immer hellen Geistes à la minute *produktiv und jeder Überraschung gewärtig sein muß. Selbst ein vielbeschäftigter Arzt, dessen aufreibende Thätigkeit jener vielleicht am nächsten kommt, unterliegt nicht so furchtbar raschem Verbrennungsprozeß des Gehirns und der Nerven. Je länger die Zeitungen geworden sind, desto kürzer das Leben ihrer Schöpfer. Mit dem Hinscheiden von Friedlaender und Etienne, welche das Blatt so schnell zur höchsten Blüte gebracht, befürchteten manche ein Sinken der ‚Neuen Freien Presse'. Das Gegenteil trat ein. Die Abonnentenzahl und der Einfluß der Zeitung stiegen von Jahr zu Jahr. Aus dem Kreise der Mitarbeiter gelangten Dr. B a c h e r und M o r i z B e n e d i k t an die Spitze des Blattes, zwei Män-*

ner von ebenso großem Talent und Wissen wie außerordentlicher Arbeitskraft. Es geziemt mir, dankbar der wohlwollenden Rücksicht zu gedenken, welche sie mir stets angedeihen ließen und bis zur Stunde bewahren. Ich bin einer von den drei einzigen Mitarbeitern der ‚Neuen Freien Presse‘, die seit dem ersten Tage bis heute darin thätig sind. Der Tod hat in diesen dreißig Jahren viele hinweggerafft: Etienne und Friedlaender, Johannes Nordmann, Moriz Hartmann, die Humoristen Karl Bauernschmied und Daniel Spitzer.

Einige Lockungen zum Übertritt in andere Blätter sind nicht ausgeblieben. Nach dem Tode von Dr. Ambros sollte ich zur ‚Wiener Zeitung‘ übergehen, später wiederum zu andern neu aufgetauchten Journalen, welche goldene Berge versprachen, aber bald selber im Graben lagen. Ich fühlte nicht die mindeste Versuchung. Wie Renan, als Mitarbeiter des ‚Journal des Débats‘*, unter ähnlichen Umständen ausrief:* ‚Pour aucune raison au monde on ne quitte pas le Journal des Débats‘*, so antworte ich: ‚Von der Neuen Freien Presse scheidet man um keinen Preis!‘“*

Nach Etiennes Tod 1879 wurde Eduard Bacher sein Nachfolger, ihn löste 1908 Moriz Benedikt ab, der aber bereits seit den 70er-Jahren bei der NFP war. Ihm gelang es, mit Hilfe Nikolaus von Dumbas die Aktienmehrheit zu erringen – entgegen staatlicher Bemühungen durch Ministerpräsident Taaffe – und so die Unabhängigkeit zu gewährleisten.

Der rasche Erfolg der NFP hing auch neben der Übernahme aller wichtigen Mitarbeiter der alten *Presse* damit zusammen, dass sie dem hungrigen Lesepublikum ein breites Spektrum von Feuilleton, Wissens- und politischen Themen bot. Dazu gehört erstens der Vorzugsabdruck ganzer Romane in Fortsetzungen. In dieser Praxis, von den französischen Vorbildern übernommen, wurden zunächst nur französische Romane abgedruckt, dann aber bei der NFP verstärkt deutsche Autoren. Es erschienen Werke von Julius Rodenberg, Jodocus Temme, dessen Roman *Die Heimat* eigens für die NFP geschrieben worden war. Friedrich Spielhagens *In Reih und Glied* erreichte das größte Lesepublikum der ersten 15 Romane in der NFP. Leo Wolframs *Ein Goldkind* erregte großes Aufsehen, weil es nicht nur einem breiten Lesevergnügen nachkam, sondern auch Sozialkritik an führenden Gesellschaftsschichten übte. Weitere Autoren der ersten Zeit waren Theodor Canisius, Friedrich Gerstärcker, Karl Gutzkow, Paul Heyse, Leopold von Sacher-Masoch. Eröffnet hatte diesen Reigen Berthold Auerbach mit *Auf der Höh'*. Die NFP stellte mit einem gewissen Eigenlob fest, dass alle diese Romane für sie als Erstabdruck zum Abdruck zur Verfügung gestellt worden waren. Der zweite Garant des Erfolges waren die Fachblätter. Es

gab bald ein eigenes Blatt für Landwirtschaft, Naturwissenschaft, Unterricht, Gericht, Turner, Sänger, Bücher, Theater etc. Neben *Der Economist* oder der *Militärzeitung* in Kriegszeiten erwuchs daraus der Anspruch der Universalität, ein enzyklopädischer Charakter der Zeitung, der auch von seinen Lesern im Kaffeehaus und anderswo gerne als solcher wahrgenommen wurde. In diesen Fachblättern schrieben jeweils ausgewiesene Experten.

Kurz nach der Gründung der Zeitung hatte sie 4000 Abonnenten. Nach 3 Monaten waren es schon 8000, dann bald 30000. Während der Weltausstellung 1873 betrug die Auflage 35000 Exemplare, davon gingen 20% ins Ausland. 1914 vor Ausbruch des Krieges wurden 112000 gedruckt. Die Erzeugungskosten von 30 Gulden pro Einzel-Jahresabo konnte der Bezugspreis von 13 Gulden, 20 Kreuzer, dann 18 Gulden, nicht erbringen. Er musste durch Inserateinnahmen ergänzt werden.

Bei der NFP arbeiteten später 500–600 Personen, davon 40–50 interne Redaktionsmitglieder, 80–100 Korrespondenten im Ausland, 100–120 im Inland, 150 Mitarbeiter für verschiedene Rubriken, 21 Verwaltungsleute, 10 Diener, 100–150 Arbeiter (Schriftsetzer, Metteure, Korrekteure etc.).

Zu den redaktionellen Gebräuchen gehörte, dass jeden Abend gearbeitet wurde, weil ja sieben Ausgaben in der Woche erscheinen mussten (Morgen- und Abendblatt). Erst in den 1920-er Jahren wurde ein freier Tag eingeführt. Es gab keine Pensionierung. Die Redakteure waren hoch bezahlt und arbeiteten so lange sie konnten. Erst spät wurde ein Redaktionsschluss auf 1 Uhr morgens festgesetzt. Lange arbeiteten die Redakteure, Setzer und Arbeiter bis in die Morgenstunden (vgl. Endler, S. 332).

Die Zeitung umfasste später in der Regel (laut Eigendarstellung) 22 Seiten und 6 Seiten Inserate. Anfangs war der alltägliche Aufbau der Zeitung weniger üppig und sah so aus: Auf dem oberen Zweidrittel der ersten Seite stehen politische Meldungen und Leitartikel, unterm Strich beginnt das Feuilleton, entweder ein Fortsetzungsroman oder feuilletonistische Artikel aus der Feder berühmter Kritiker und Feuilletonisten wie Hanslick, Speidel und Spitzer. Auch kulturelle Korrespondentenberichte aus Städten wie London oder Paris sind zu finden. Auf der zweiten Seite folgt oben die Fortsetzung der politischen Nachrichten, oft gegliedert in Inland und Ausland, unterm Strich die des Feuilletons. Dies erstreckt sich oft bis zur dritten Seite. Die politischen Nachrichten enden mit Telegrammen, Kurznachrichten, zumeist aus diversen europäischen Städten. Dann folgt auf der vierten Seite *Der Economist* mit Berichten aus der Wirtschaft und Börsenkursen, danach eine Seite mit Annoncen, Inseraten, Theaterankündigungen u. dgl.

Dies stellt den Minimaltypus der ersten Zeit dar, der dann entsprechend mit Fachblättern, Leserbriefen und ähnlichem erweitert werden konnte bis auf 22 Seiten.

Dass das Feuilleton für den Erfolg der Neugründung maßgeblich war, zeigt das Flugblatt, mit dem vor dem ersten Erscheinen für die NFP geworben wurde. Für den Kauf oder das Abo dieser Zeitung sollte dabei hauptsächlich der Ruf ihrer Feuilletonautoren sorgen. Dort heißt es:

„Im Feuilleton möchten wir das Auserlesenste bieten, und wie wir dies verstanden wissen wollen, davon mögen die Namen jener Mitarbeiter, die wir hiefür bereits gewonnen haben, Zeugnis geben, Es werden nämlich für unser Feuilleton nicht nur jene drei Schriftsteller, die früher bei der alten ‚Presse' in so ausgezeichneter Weise mitgewirkt, die Herren Bauernschmied, Hanslick, Speidel und Ed. Reitlinger, schreiben, sondern auch Berthold Auerbach, Franz Dingelstedt, Karl Fränzel, Alfred Meissner, Julius Rodenberg, J. D. H. Temme haben uns regelmäßige Beiträge zugesagt. Und zu ihnen wird sich noch eine Schar Wiener und fremder, namentlich Pariser und Londoner Feuilletonisten gesellen." (Wandruszka, S. 69f.)

In seiner Zeit bei der NFP (knapp 40 Jahre, noch bis kurz vor seinem Tod im August 1904 schrieb Hanslick Aufsätze für die NFP) verfasste Hanslick ca. 999 Artikel, im Schnitt also 25 pro Jahr (wobei am Ende seines Lebens der Durchschnitt stark abnimmt und in den mittleren Jahren zumeist 30–35 Artikel zu finden sind). Im Vergleich dazu brachte es der mindestens genauso populäre Speidel in 30 Jahren NFP auf nur 256 Feuilletons (Angabe bei Wandruszka, S. 126). Die Feuilletons Hanslicks sind in der Regel mindestens über zwei Seiten verteilt, also sechs Spalten, zumeist aber drei Seiten mit 9 Spalten. Pro Spalte stehen etwa 39 Zeilen. Eine Zeile enthält etwa 7–8 Wörter. Auch wenn er selbst sich zur NFP als seiner exklusiven Zeitung bekennt, publiziert Hanslick weiterhin in anderen Blättern, zwar nicht in Wien, aber z. B. in Berlin. Der Vorabdruck seiner Autobiographie etwa erscheint exklusiv in der *Deutschen Rundschau* (auch Wiederabdrucke von Artikeln aus der NFP finden sich dort). Außerdem gibt es Hanslick-Artikel in *Nord und Süd*, *Der Salon*, *Berliner Musik-Zeitung Echo*, *Niederrheinische Musik-Zeitung* etc., zumeist aber Wiederabdrucke von NFP-Artikeln. Dennoch bleibt er bei der NFP als seinem Hauptblatt für Österreich (so schreibt er in einem Brief vom 29. September 1894 an Franz Wolff, dem Mitarbeiter der *Allgemeinen Kunstchronik*, auf die Anfrage nach einem Artikel über Johann Strauß: „Sehr geehrter Herr! / Ihrem so freundlich ausgesprochenen Wunsch in Bezug auf Joh. Strauß kann ich leider nicht nachkommen, – nicht blos aus Mangel an Zeit, sondern weil ich

der "N. Fr. Pr." gegenüber kontraktlich verpflichtet bin, für kein anderes österr. Blatt einen Beitrag zu liefern." Freundlicher Hinweis von Clemens Höslinger. Für die erste Zeit bei der NFP stimmt dies nicht ganz, denn er veröffentlichte gleichzeitig noch Artikel für die *Oesterreichische Wochenschrift* und die *Oesterreichische Revue*, vgl. die Hinweise und Abdrucke in diesem Band). Wie auch die anderen großen Feuilletonisten brachte er später einen Teil seiner Artikel in stark bearbeiteter Form in den bekannten Sammelbänden heraus.

Hanslicks Feuilletons behandeln wie zuvor zunächst das musikalische Tagesgeschäft in Wien. Er berichtet über Neuproduktionen an der Hofoper, die italienischen Stagione, Wiederaufnahmen alter Repertoirestücke, die Konzerte der Philharmoniker, kleinere Konzerte, Novitäten, sei es in der Musik selbst oder auch auf dem musikalischen Buchmarkt. Alle großen Werke von Wagner, Brahms, Bruckner, Verdi, Strauß werden rezensiert und stoßen auch so auf internationales Interesse, ebenso natürlich auch die Werke kleinerer Meister. Weiterhin gibt es eindrückliche Reiseberichte, Nekrologe, biographische Abrisse, Werkmonographien.

Der grundsätzliche Stil Hanslicks ändert sich nach dem Übertritt in die NFP gar nicht. Zwar sind die ersten Artikel vorsichtig mit *Musikalische Briefe* betitelt, so ähnlich wie in der Anfangszeit bei der alten *Presse*, doch dann heißen seine Artikel genauso wie ehedem. Die Art zu schreiben, die Aufsätze zu gliedern, die Rezensionsmethode, bleiben gleich. Immer ist ein Unterton von Spott, Ironie oder Sarkasmus dabei (für die grundsätzliche Vorgehensweise Hanslicks, vgl. *Vom Davidsbund zum ästhetischen Manifest. Zu Eduard Hanslicks Schriften 1844–1854*, I,1, S. 298, für die Rezeption und das Zeitungslesen im Wiener Kaffeehaus, vgl. *Vom Kaffeehaus zum Katheder. Hanslicks Musikfeuilletons in der „Presse" und das Studium der Musikgeschichte*, I,3, S. 333ff.). Damit schielt er natürlich auch aufs Lesepublikum, seien es Privatleser oder Kaffeehausbesucher. Es war üblich, dass man die Kritiken von Hanslick, Spitzer oder Speidel mehr oder weniger auswendig können musste, um dazuzugehören.

Neben Hanslick beschäftigte die NFP also weitere große Feuilletonisten wie Daniel Spitzer, Ludwig Speidel oder Hugo Wittman. Alle vier Größen werden 1876 nach Bayreuth beordert und schildern ihre Erlebnisse von dort sehr süffisant in der NFP (vgl. Endler, S. 82ff.).

Einer der wichtigsten Feuilleton-Autoren der NFP war natürlich Theodor Herzl. Er konnte das Blatt zwar nicht zur Propagierung seiner Ideen benutzen, doch immerhin ließ ihn der Herausgeber Moriz Benedikt gewähren und kündigte ihm nicht trotz ihrer grundsätzlichen Meinungsver-

schiedenheit bezüglich der zionistischen Ideen Herzls. Bekannt geworden war Herzl als Pariser Korrespondent während der Dreyfus-Affäre. Seine Schlüsse daraus führten zur Publikation der selbstfinanzierten Broschüre *Der Judenstaat* 1896 und zum ersten zionistischen Kongress in Basel 1897, den die NFP totschwieg. Noch in ihrem Nachruf – Herzl starb im Juli 1904, also nur kurz vor Hanslick – gedachte die NFP Herzls nur als Schriftsteller und Journalisten. Seine Thesen wurden wie von den meisten Wiener zeitgenössischen assimilierten Juden ignoriert.

Das Feuilleton der NFP wurde auch zum Sprachrohr des Neuen in der Literatur. So druckte Arthur Schnitzler in der Weihnachtsausgabe am 25. 12. 1900 seine bahnbrechende, im „inneren Monolog" geschriebene Novelle *Lieutenant Gustl* ab, was zu einem Skandal führte. Das Blatt wurde beschlagnahmt und Schnitzler musste seinen Offiziersrang abgeben. Auch Auszüge aus Büchners *Woyzeck* (damals noch *Wozzeck*) wurden erstmals im Feuilleton der NFP von Emil Franzos publiziert. Von hier aus trat das Drama seinen Siegeszug an und motivierte später den Wiener Alban Berg zu seiner epochalen Oper.

Zwar verstand sich die NFP als liberales Blatt mit antiklerikalen Tendenzen, doch reizte eine solch etablierte staatstragende Zeitung trotz ihres liberalen Anstrichs gerade wegen ihrer Etabliertheit zur Opposition. Einer der größten Kritiker wurde Karl Kraus. Er hatte zunächst auch in der NFP einiges im üblichen Feuilletonstil publiziert, hätte Nachfolger Spitzers werden können, lehnte dies aber ab. Er gründete 1899 mit der *Fackel* eine berühmte satirische Zeitschrift, deren Spott nur allzu oft gegen die NFP gerichtet war. Dort störte ihn die „Feuilletonisierung fast aller Sparten" (Wandruszka, S. 132), also auch der Politik, weiterhin das bildungsbürgerliche Gehabe und Geprotze, das sich in ständigen Zitaten und Redewendungen spiegelte, auf die er dann abzielen konnte. Der enzyklopädische Charakter der Zeitung drückte sich für ihn mittlerweile auch in einem falschen Anspruch auf Allwissenheit aus, gegen den nur Satire half. Kraus provozierte die grotesk wirkende Verschmelzung des liberalen Pathos der Gründerzeit mit dem Pathos eines Oberrabbiners (so formuliert es sinngemäß Albert Fuchs in seinem Rückblick auf Benedikt, vgl. Wandruszka, S. 133). Anstelle sich mit der Politik selbst anzulegen, führte er einen Sprachkrieg gegen die, die er für deren Statthalter ansah, die Journalisten der NFP und ihre Sprache. Er sah eine durch Korruption bestimmte Verbindung von Staat, Presse und Wissenschaft, der sein Schreiben galt (*„Was ich will – wenn man von dem, was ich tue, unmittelbar eine Tendenz abziehen kann, ist, daß die Presse aufhöre zu sein. Das will ich fast in jeder Zeile"*, Kainz, S.

77). Dafür hatte er böse Beschimpfungen parat wie *„Tintenstrolche, Preßköter, Fanghunde der öffentlichen Meinung, Preßhyänen, Preßmafia“* (Kainz, S. 79). Personifiziert war die Macht der Sprache im Herausgeber der NFP, Moriz Benedikt, der ein Hauptziel seiner Angriffe wurde. Die von ihm monierten Sachverhalte hatten sich bei einer staatstragenden Zeitung wie der NFP verfestigt, sie betrafen eine Zeit 40 Jahre nach ihrer Gründung. Auch Hanslick war zu dieser Zeit noch Autor bei der NFP. Zwar zielte Kraus' Spott niemals auf ihn ab, doch war er als Kritikerpapst zu einer angreifbaren Instanz geworden wie das Blatt, für das er schrieb, was unzählige Hanslick-Karikaturen belegen.

Erläuterungen

6. 1. 1864 Musik

Aubers *Stumme von Portici* erfährt in dieser Kritik eine positive Würdigung. Hanslick leitet die Rolle der Stummen aus der besonderen Situation der Großen Oper in Paris her, die zu diesem Zeitpunkt zwar keine dramatische Sängerin, aber eine ausgesprochen mimisch begabte Tänzerin im Personal hatte, was die Erfindung der stummen Rolle inspirierte.

Hanslick relativiert den bekannten historischen Hintergrund dieser Oper als Auslöser der 1830er-Revolution in Brüssel. Die Oper habe nur noch den Funken an einen schwelenden Brand gelegt. Seine eigene Haltung zur Politik hatte sich womöglich in bürgerliche Saturiertheit verwandelt. Aus dem ehemals für die 1848er-Revolution Begeisterten, der sich noch vorstellen konnte, dass es politische Musik gibt oder Musik politische Sachverhalte darstellen oder sogar in sie eingreifen konnte, war ein Gegner inhaltlich deutbarer Musik geworden, wie sich schon anhand der Varianten zu *Vom Musikalisch-Schönen* (VMS) abgezeichnet hatte (vgl. Strauß 1990). Auch in der Retrospektive von AML schreibt Hanslick darüber distanziert. Er kann sich angesichts des Anblicks des aufgehängten Kriegsministers Latour nur durch Goethe-Lektüre reinwaschen (vgl. dazu auch Gärtner, München 2010).

Hanslicks Zuwendung zur Aufführungskritik ist in diesem Artikel deutlich zu spüren. Er spricht über die späteren Varianten der Oper, bemerkt, dass sie wegen der politischen Hintergründe längere Zeit in Wien nicht aufgeführt worden sei, beschreibt aber nicht wie sonst üblich die Handlung und deren musikalische Umsetzung. Bemerkenswert ist diesbezüglich, dass er auch in seinen früheren Kritiken zur *Stummen* nie detailliert auf Handlung und historischen Kontext eingegangen war und dieses politische Thema offensichtlich vermieden hat: Schon in den früheren Artikeln weicht er auf die Aufführungskritik aus oder erwähnt, dass die Oper lange nicht gegeben wurde. Interessant ist daher auch, dass Hanslick in seinem großen Auber-Artikel für MO 1, der sich aus vielen kleineren Artikeln zusammensetzt, nicht genau auf Inhalt und historischen Kontext eingeht. Stattdessen beschreibt er den Zusammenhang mit Meyerbeers *Robert* und Rossinis *Wilhelm Tell* als Revolutionsopern in Frankreich, die besondere dramaturgische Bedeutung der stummen Rolle, die so nur in Aubers Oper funktioniert habe (ähnlich formuliert er es schon im vorliegendem Text)

und würdigt anders als in seinen sonstigen Opernkritiken das Werk nur allgemein (vgl. zu Hanslicks Rezeption der französischen Oper H. Schneider 2010).

Dafür lässt er sich sehr detailliert aus über die damalige Praxis in der Maske, er verlangt hier Authentizität statt schönem Aussehen (ein Revolutionär kann nicht schön geschminkt erscheinen) und erläutert die damalige Praxis, dass die Sänger selbst für ihre Masken verantwortlich waren.

Außerdem gibt er in diesem Text einen kurzen Überblick über kleinere gemischte Konzerte.

Daniel François Esprit Auber (1782–1871), La muette de Portici (Die Stumme von Portici, 1828)

12. 1. 1864 Concerte

Entgegen der Anschauung, dass Hanslick ältere Musik vor 1600 nicht würdigen konnte, lobt er in diesem Artikel Eccard und hebt ihn gegenüber Lasso hervor. Einiges findet er dennoch monoton. Johannes Brahms als Dirigent der Sing-Akademie wird zwar hervorgehoben, doch kritisiert Hanslick die musikalischen Leistungen des Chores (Dynamik, Präzision, Stimmenausgleich), resultierend aus fehlender Probenzeit. Hanslick rechnet es Brahms als Verdienst an, Vokalwerke Bachs aufzuführen und dem Publikum nahezubringen, obwohl er selbst Bachs Vokalmusik oft kritisch gegenübersteht (vgl. die Beiträge und Diskussionen darüber in Hanslick-Schriften I,5 u. I,6).

Anlässlich des zu hoch gestimmten Bösendorfer-Flügels verfällt Hanslick in sein altes Klagelied, das er schon früher bezüglich der Normalstimmung angestimmt hatte. Vor allem moniert er, dass eine zu hohe Stimmung die Sänger ruiniere (vgl. I,5 und I,6).

Hanslick würdigt Ernst Pauers Verdienste als musikalischer Missonar in England (vgl. dazu die Berichte über die Londoner Weltausstellung in Bd. I,6). Nochmals bekräftigt er die Ansicht, dass Pauer sehr für ältere und neuere deutsche Musik aus der Hand Bachs, Beethovens und Schumanns geworben habe. Dieses Lob provozierte offensichtlich James William Davison, der in seinem Journal eine Replik schreibt, die Hanslick im Artikel vom 24. 2. 1864 eingehend zitiert und sarkastisch pariert.

Über Karl Goldmarks erstes Erscheinen als Komponist berichtet Hanslick nicht unbedingt positiv, er benutzt wieder einmal die Vokabel „musivisch“ und kritisiert das Gesuchte, was er sonst eher bei Neudeutschen anbringt. Insgesamt scheint er Goldmark wohlwollend gegenüberzustehen,

auch dank des vortrefflichen Vortrages durch dessen Schülerin Caroline Bettelheim.

Karl Goldmark (1830–1915); Ernst Pauer (1826–1905)

26. 1. 1864 Concerte und Theater

Zwar kritisiert Hanslick in diesem Artikel Karl Tausig aus einer ähnlichen Grundhaltung wie schon früher (vgl. die Tausig-Kritiken in I,5 und I,6), insbesondere unter dem Aspekt „Herausstechen von Tönen" und „Blasiertheit". Manche Spielweisen erscheinen ihm barbarisch („Charivari"), er brandmarkt dies mit dem Modewort „bizarr", spricht sogar von Unmusik und Demagogie der Musik. Dabei ruft er das Publikum als Zeugen an. Allerdings bezieht er sich dabei auch auf den Ursprung dieser Unarten, nämlich Liszt. Dennoch erkennt er Tausigs pianistische Leistungen an, kann seine Sensibilität mittlerweile schätzen und meint sogar, dass seine Blasiertheit, nur des Effektes wegen zu spielen, einer immer wieder angemahnten Werktreue und Ernsthaftigkeit gewichen sei. Insgesamt also äußert er sich viel positiver als in den Jahren zuvor.

Dennoch gibt es wieder Kritik an den Neudeutschen: Der Walkürenritt gefällt Hanslick nur in der Orchesterversion, nicht als Klaviertransskription. Liszt lehnt er als Liederkomponist ab, an einer Stelle spricht er schon fast zukunftsträchtig von der Demagogie, die die Massen packe.

Als Tänzerin in Aubers *Stumme* zieht Hanslick Katinka Friedberg seiner Ballett-Favoritin Claudina Couqui vor (über Friedberg hat sich Hanslick auch in AML II, S. 24f. ausgelassen, vgl. auch I,6). Ihre Interpretationen sind für Hanslick genauer als die von Couqui, weil sie die Rolle besser verstehe. Friedberg sollte jedoch bald vom Theater verschwinden (vgl. den Artikel vom 21. 3. 1865).

6. 2. 1864 Die Rhein-Nixen

In diesem nach dem üblichen Muster einer Opernkritik verfassten Artikel bespricht Hanslick zunächst das Libretto, dann die Musik Offenbachs. Er deckt Absurditäten der Handlung auf, findet einige Textpassagen unmöglich. Außerdem geht er näher auf Offenbach selbst ein und seinen Versuch, über die Pariser Bouffes hinauszugelangen.

Die schlechte Textvorlage bedinge eine entsprechende musikalische Umsetzung mit nur einigen effektvollen Einzelheiten. Allerdings hält Hanslick die Ballettmusik für die beste seit Meyerbeer.

Ganz allgemein ist er Offenbach gegenüber positiv gestimmt und wünscht ihm weiterhin guten Erfolg im Bereich der komischen Oper. Er sei aber stilistisch noch zu unsicher, weil er vom Lustspiel in die große französische Oper Meyerbeers wechsle und mit falschem Pathos und Effekthascherei spiele.

Hanslick bezieht sich hier auf die Wiener Uraufführung der gekürzten Oper, deren französischer Titel *Les fées du Rhin* auf seine Veranlassung hin mit *Rheinnixen* übersetzt worden war. Die deutsche Übersetzung hatte Alfred von Wolzogen besorgt, wohl auch als Reaktion auf die schon bekannte Textfassung von Wagners *Rheingold*. Entsprechend wurde auch seitens der Wagnerianer agitiert, denen zu diesem Zeitpunkt eine Aufführung des *Tristan* in Wien lieber gewesen wäre. Mit Ausnahme einiger Nummern (so wurde die *Barcarole* erst durch *Hoffmanns Erzählungen* berühmt) wurde die Oper bis vor kurzem vergessen (zu Hanslicks Rezeption der französischen Oper vgl. H. Schneider 2010).

Jacques Offenbach (1819–1880), Les fées du Rhin (Die Rheinnixen, UA Wien 1864)

13. 2. 1864 Musik

In dieser typischen Mischkritik lobt Hanslick die musikalischen Leistungen, die trotz des Faschings und der gleichzeitigen Proben zu Offenbachs *Rheinnixen* und dem Philharmonikerkonzert erzielt wurden. Insgesamt verzeichnet er eine Steigerung der Qualität des Wiener Musiklebens (im Vergleich dazu hob er in seiner ersten Wiener Zeit immer das Prager Musikleben dem Wiener gegenüber stark hervor).

Bemerkenswert ist Hanslicks Nikolaus-Lenau-Zitat über Beethovens späte Quartette. Anders als sonst befürwortet er hier das Spätwerk Beethovens, das die Zeitgenossen immer noch für verrückt, bizarr oder Teufelswerk hielten, wie es Lenaus Worte bestätigen (vgl. auch dazu Markus Gärtners Analyse zu Hanslicks Spätwerkbegriff, Gärtner, München 2010, außerdem Lodes 2010). Die von Lenau geschilderte ergreifende Wirkung lässt Hanslick unkommentiert stehen.

Hanslick kann Tausigs nächstem Konzert durchaus etwas abgewinnen, insbesondere dankt er ihm für die Werkauswahl. Mit Stücken von Chopin und Schumann habe er eher selten zu hörende Werke vorgestellt. Allerdings bemängelt er die Kälte im Vortrag. Brahms oder Clara Schumann hätten die Werke besser vorgetragen.

Tausigs Darbietung von Liszts Ungarischer Rhapsodie Nr. 4 lässt Hanslick seine scheinbar neu erwachte Liebe zu Liszts Rhapsodien bekennen, er

übernimmt sogar die damals verbreitete Ansicht, sie seien eine musikalische Vertonung von Liszts Buch über die Zigeuner (vgl. seine Kritik in Bd. I,5, S. 53 ff.), was im Vergleich zu seinen VMS-Thesen mehr als verwunderlich ist. Er kann hier entgegen seinen sonstigen Einwänden sogar den Nationalton akzeptieren (zum Nationalton, vor allem dem ungarischen, vgl. Strauß 1999).

E. S. Engelsberg ist ein Pseudonym für Eduard Schön, ein Freund von Hanslick und J. E. Hock (vgl. dazu Lomnäs/Strauß 1999). Hanslick akzeptiert hier offensichtlich die sonst von ihm abgelehnte musikästhetische These, Musik könne Außermusikalisches direkt abbilden, wenn er davon spricht, dass Engelsberg in seinen Stücken Ballszenen sogar „photographire". Er nennt auch ohne die übliche Ironie das Programm dieser *Ballszenen*, spricht ihnen Selbstständigkeit zu und kann auf diesem Weg diese sonst ungeliebte Art von Programmmusik bei einem Freund akzeptieren.

Bemerkenswert ist, dass Hanslick in einer Musikkritik über Ernst Mach berichtet, der für die Wiener Wissenschaftsgeschichte eine wichtige Rolle spielen sollte. Auch von Helmholtz war er angetan, insbesondere rührt das daher, dass die philosophischen und wissenschaftlichen Kreise seine Schrift VMS mehr schätzten als die eigentlichen Musikerkreise (vgl. bezüglich Helmholtz die Varianten in VMS, Strauß 1990).

24. 2. 1864 Concerte

Zwar reagiert Hanslick ironisch auf zu genaue Deutungen von Schumanns *Julius-Cäsar*-Ouvertüre („Dolchstiche" …), doch schreibt er selbst diesmal wie ein Verfechter der Programmmusik: Die unerwartete Aufhellung am Schluss statt einer Klage klingt für ihn republikanisch. Das Werk selbst sieht er innerhalb Schumanns Oeuvre als marginal an. Im Sinne seiner Wagnerkritik stört ihn die grelle Instrumentierung, das Vorherrschen der Blechbläser. Da aber Schumanns Werke noch zu wenig bekannt sind, lobt er trotzdem die Aufführung und fordert die der anderen Ouvertüren ein, wozu er Hintergrundwissen beisteuert.

Insgesamt kann er in der Programmgestaltung der Wiener Symphoniekonzerte einen großen Fortschritt konstatieren (er vergleicht hier die frühere Konkurrenz von Philharmonischen und Gesellschaftskonzerten mit dem Gegensatz zwischen konservativen Pairs und reformatorischen Abgeordneten in England).

Dass Hanslicks Ästhetik nicht einem invariant Schönen huldigt, sondern einen historischen Materialbegriff als Bewertungsmaßstab anlegt, sieht

man an seinen Bemerkungen zu Beethovens Tripelkonzert, das veraltet wirke im Vergleich zu gleichzeitigen Symphonien wie der *Eroica* („Flitter", „à la mode-Musik").

Beim Gesellschaftskonzert zeigt er sich wieder als kritischer Konzertbesucher. Ihm missfällt die Reihenfolge: Nach einem wirkungsvollen „Massenwerk" wie Mendelssohns *Lobgesang* eine Symphonie Haydns zu spielen, was diesen wirklich als Papa Haydn desavouiere, hält er für eine nicht gelungene Programmmgestaltung.

Am Schluss repliziert er ironisch auf James William Davisons Kritik an seiner Darstellung von Ernst Pauer als musikalischem Missionar in England (vgl. 12. 1. 1864). Dabei vergleicht er ähnlich wie schon in seinen Berichten über die Londoner Weltausstellung (vgl. I,6) das deutsche und englische Musikleben. In England herrsche das Geld über die Musikpraxis, Quantität gehe vor Qualität. Trotz der eigenen Reserviertheit gegenüber Wagner, Berlioz und ihren Adepten verweist er auf die Offenheit des Wiener Musiklebens für neuere Komponisten und ihre Ideen. In England führe man sie erst gar nicht auf, dort herrsche noch das falsche Virtuosentum. Seine Kritik verpackt er in eine ironische Sprache, wie er sie ähnlich schon in seinen Englandberichten angeschlagen hatte.

Robert Schumann, Ouvertüre Julius Cäsar (1851)

4. 3. 1864 Musik

In dieser Kritik finden sich einige Parallelen zu VMS, inspiriert durch die Beethovendeutung. Hanslick übernimmt einige Passagen davon in die 4. Auflage von VMS (1874, vgl. die kritische Ausgabe Strauß 1990, zu Hanslicks Beethovendeutung auch Lodes 2010). Bezogen auf Beethovens Achte ist auch die Deutung der Prager Davidsbündler interessant, wo vier Bündler über verschiedene Deutungsmuster dieser Symphonie debattieren (vgl. Lomnäs/Strauß 1999), aber im Sinne von außermusikalischen Unterlegungen oder Intentionen. In dieser Sitzung allerdings fehlt Renatus-Hanslick, der diese Art von romantischer Deutung 1847 wahrscheinlich schon nicht mehr mitvollzogen hätte.

Hanslick lässt einige Zwischenbemerkungen dieser Rezension in den Varianten von VMS weg und bringt stattdessen, quasi als Beleg für seine eigene ästhetische Meinung, Zitate von Jahn. Grundsätzlich stellt er die These auf, dass für eine objektive Deutung oder Analyse eines Werkes Entstehung und Biographie unwichtig seien, ebenso außermusikalische Inspirationen oder Überschriften.

Beethoven hatte, wie man auch an dieser Kritik sieht, in der Ästhetikdiskussion des 19. Jahrhundert die Rolle eines ästhetischen Scheidewassers zwischen der Richtung Hanslicks und der der Wagnerianer inne.

8. 3. 1864 Concert und Theater

Sehr ausführlich erläutert Hanslick den Hintergrund zu Mendelssohns *Antigone*-Musik und geht dabei auch auf die Rezeption der Antike im 19. Jahrhundert ein. Für ihn ist das ursprüngliche antike Drama nicht wiederzuerwecken. Daher sei Mendelssohn nach diesen vordramatischen Versuchen in die Komposition des *Elias* geflüchtet, wo er seine dramatischen Ambitionen hätte ausleben können.

Bezüglich des aktuellen Repertoires im Hoftheater stimmt Hanslick sein altes Klagelied an. Neben der einzigen Novität, Offenbachs *Rheinnixen*, die schlecht gewesen sei, gäbe es nichts Neues und auch keine Wiedererweckungen.

Insgesamt zeigt sich Hanslick wieder als Essayist, der seinem Lesepublikum vor allem auch Bildungszusammenhänge und Hintergrundwissen auf sprachlich-literarisch hohem Niveau vermitteln möchte.

Felix Mendelssohn-Bartholdy, Antigone op. 55 (1841)

25. 3. 1864 Concerte in der Charwoche

Für die Bach-Renaissance im 19. Jahrhundert und Hanslicks ästhetisches Urteil darüber ist dieser Text ein wichtiges Dokument. Ähnlich wie in früheren Artikeln kritisiert er die barocke Lyrik, insbesondere die pietistischen Anwandlungen in Bachs Textvorlagen („Der Heiland hatte damals in Deutschland einen erbärmlichen poetischen Hofstaat“).

Interessant genug ist die Aufführung des Weihnachtsoratoriums in der Karwoche unter Brahms' Dirigat. An der Musik kritisiert Hanslick wie immer die Unsanglichkeit der Singstimmen, die wie eine Übertragung von Orchesterinstrumenten wirke, während die Orchestrierung eine Übertragung der Orgelregistrierung sei.

Bezüglich des Weihnachtsoratoriums verweist Hanslick auf die Rolle der Parodie. Anders aber als im 2. Kapitel von VMS, wo er die Tradition neuer Textunterlegungen als Argument für die wenig genaue Deutbarkeit von Gefühlen oder Inhalten in Musik benutzt (in zahlreichen späteren Varianten untermauert er dies mehrfach und hätte auch diesen Passus über Bachs Weihnachtsoratorium hinzunehmen können), betont er hier, dass dieses

Verfahren in der Barockzeit nicht nur üblich war, sondern auch deshalb möglich gewesen sei, weil der musikalische Ausdruck („die ‚psychologische' Fähigkeit und Ausbildung der Musik,") noch nicht so eindeutig gewesen sei. Er übernimmt in diesem Passus also geradewegs die Argumentationshaltung seiner Gegner aus dem Liszt-Lager, die einen historischen Zuwachs von genau deutbarem Ausdruck in der Musik für möglich hielten.

Außerdem betont er in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass Bach als pragmatischer Musiker gedacht habe und nicht als religiöser Eiferer, wenn er weltliche Musiken mit frivolem Text später ohne Gewissensbisse in geistliche Musik umgeformt habe.

3. 4. 1864 „Un Ballo in Maschera"

Das Vorurteil, Hanslick hätte Antipathien der aktuellen italienischen Oper gegenüber, wird hier enttäuscht (vgl. Lippmann 1993 sowie Jahn 2010). Er vergleicht Verdis Oper mit der von Auber, die sich dem gleichen Sujet gewidmet hatte, und berichtet ausführlich über die Zensurproblematik. Hanslick berichtet mit seinem typischen Humor, dass schon bei Verdi in Italien die Handlung nach Amerika verlegt worden sei, ebenso in dieser Wiener Aufführung. Die Ermordung eines Königs oder Fürsten auf der Bühne ließ aktuelle Unruhen oder Attentate auch in Wien befürchten. Die Angst davor war ja tatsächlich gerade für Wien nicht unbegründet, wenn man die spätere Geschichte bedenkt. Erst 1935 wurde die Originalfassung im Königl. Theater in Kopenhagen restituiert. Hanslick berichtet auch schonungslos von den hämischen englischen Berichten über die Zensur auf dem Festland (wohl ein Mitbringsel Hanslicks von seiner Exkursion zur Weltausstellung in London 1862, vgl. die Artikel in I,6). Allerdings kann er diese Kritik an der Zensur in der *Presse* als großbürgerlich-liberalem Blatt unzensiert aussprechen.

Zwar sieht Hanslick in Verdis Musik immer noch triviale Elemente (Allegrostück nach Tränenmusik), lobt in der italienischen Musik aber grundsätzlich das Melos (bel canto) entgegen den deutschtümelnden Verächtern der Italiener oder den Wagnerianern. Er findet Verdis Ideen in Ensembles gelungen, tadelt hingegen den Schluss, wo die Dramatik verfehlt sei. Das Sterben des Helden dauert für Hanslick zu lange und es sei ästhetisch fragwürdig, wenn gleichzeitig Tänze stattfänden. Dieses Missverhältnis kritisiert er also aus einer dramaturgischen Perspektive. Immer noch stört ihn Verdis Pathos, die prahlerische, aufgeblasene, zu grelle oder lärmende Cavalleriemusik.

Giuseppe Verdi, Un ballo in maschera (UA 1859)

8. 4. 1864 Letzte Concerte

Oft ordnet man in der Musikforschung Hanslicks Ästhetik der Musik Mozarts zu. Hier kann man das Gegenteil lesen. Hanslick empfindet Mozart sogar als veraltet gegenüber Bach, weil vieles zu einfach gehalten sei, was ein Langeweilegefühl aufkommen lasse (vgl. *Vom Musikalisch-Langweiligen. Eduard Hanslick und der Ennui im 19. Jahrhundert*, I,6). Er begründet das mit der Geschichte des musikalischen Materials, auch dem allgemeinen Innovationszwang in der Zeit nach Beethoven.

Im Gegensatz zu Karl Tausig oder anderen Lisztianern (in dieser Kritik vor allem Bendel) ist Julius Epstein für Hanslick ein positiver Künstlertypus. Er spielt sich nicht in den Vordergrund, sondern sucht Ensemblestücke oder entlegene, unbekannte Werke, die er in aufklärerischem Geist dem Publikum nahe bringen will. Sein Spiel ist nicht „blasirt“ und damit genügt er Hanslicks Werkbegriff und seinem Postulat des Neuen.

15. 4. 1864 Italienische Oper

Anlässlich der Aufführungen von Rossinis *Othello* und *Barbier* referiert Hanslick ausführlich über dessen Werdegang und Kompositionsperioden. Komische und tragische Oper hätten sich bei ihm im Wege gestanden. Tragische, die durch Zwänge zustandegekommen seien, seien misslungen. Hingegen sei bei den komischen Opern die Musik geistreich, aber nicht innig genug. Außerdem bemängelt Hanslick, dass Rossini zu unterwürfig gegenüber den Ansprüchen der Sängerinnen gewesen sei. Manchmal, wie bei *Othello*, sei das Verständnis der Shakespeareschen Vorlage schon beim Librettisten gescheitert. Außerdem vergleicht er Rossinis Werk mit anderen Italienern seiner Generation (Bellini, Cherubini, Verdi).

Eingehend äußert sich Hanslick zu sängerischen Leistungen und dem Bühnenbild. Das von *Othello* findet er dürftig.

26. 4. 1864 Musik

Ausführlich porträtiert Hanslick hier Rossinis *Mosè*, insofern eine Art Fortsetzung des Artikels vom 15. April. Rossinis Talent, sich dem französischen oder italienischen Publikumsgeschmack anzupassen, wird anhand der gravierenden Umarbeitungen dieser Oper detailliert dargestellt. Nochmals

geht Hanslick auf die Zensurproblematik ein, quasi als Replik auf die Häme aus England bezüglich Verdis *Maskenball*: Hier kann er nun die Spitze gegen die Engländer richten, die Rossinis Werk aus religiöser Borniertheit zu *Peter, der Eremit* umgedichtet hätten. Dennoch ist auch Hanslick skeptisch bei biblischen Stoffen. Er sieht einige dramatische Unstimmigkeiten oder gar Unmöglichkeiten (ein ganzer Akt Finsternis, das Wunder der Meeresteilung als Zauberkastentrick). Die Leistung der Sänger und die Ausstattung (z. B. die unpassenden Masken) werden schließlich genauer beleuchtet.

Er integriert in diese Mischkritik auch andere Konzerte, insbesondere mit Männerchorstücken, darunter eine Männerchorkomposition von Liszt, die für ihn wieder einmal das wenig hohe Niveau von Liszts Kompositionen demonstriert.

Gioacchino Rossini, Mosè in Egitto (1818)

4. 5. 1864 Meyerbeer

Dieser Artikel ist ein äußerst positiv gehaltener Nekrolog auf Meyerbeer, der zwei Tage vorher starb. Eingehend berichtet Hanslick über Leben und Werk, betont Meyerbeers große Menschlichkeit (er vergleicht ihn mit Mendelssohn) und stellt dies den deutschen Neidern entgegen. Hanslick setzt sich von der Kunstkritik ab, die Meyerbeer zum Teil zu hart behandelt habe, wobei er selbst bisher auch nicht gerade zimperlich verfahren war. Nur Rossini und Auber sind für ihn ebenbürtige zeitgenössische Opernkomponisten, Verdi nennt er nicht.

29. 5. 1864 Italienische Oper

Hanslick vergleicht in dieser Kritik die *Saffo*-Vertonung Pacinis mit Gounods gleichnamiger Oper. Die ausführliche Analyse lässt Pacini schlecht wegkommen. Es sind dabei wieder die Stereotype des Hanslickschen Verrisses bei italienischen Opern anzutreffen: Fabriksoper, Schablonenmusik, Kopien von Bellini oder Rossini, Trivialitäten, läppische Sequenzen (lachende Terzgänge), Floskelhaftigkeit (vgl. dazu auch Jahn 2010).

Giovanni Pacini (1796–1867), Saffo (UA 1840)

2. 6. 1864 Die italienische Opernsaison

In diesem letzten Artikel für die *Presse* übt Hanslick nochmals harte Kritik an der italienischen Stagione. Diesmal geht es nicht um die darge-

botenen Opern, sondern um Fehlbesetzungen, den Verschleiß der Sänger, unnötige Doppelbesetzungen. Außerdem bemängelt er auch das Repertoire. In den 52 Vorstellungen mit 14 verschiedenen Opern vermisst er Mozarts italienische Opern als Grundbestandteil einer italienischen Stagione. Bei der Gelegenheit kritisiert er wiederum das allzu frühe Mitwirken der Elevinnen im Theaterchor, weil sie so zu früh verschlissen würden.

2. 9. 1864 Musikalische Briefe I

Hanslicks Titel in seinen beiden ersten Artikeln für die *Neue Freie Presse* erinnern an die Anfänge bei der *Presse* 1855. Auch dort hießen seine Texte *Musikalische Briefe* und stilistisch verhält sich Hanslick hier ähnlich wie damals (er formuliert in der Ich-Form, sonst in der Wir-Form).

In seinem ersten Brief schreibt er als Historiker: über Errungenschaften des Wiener Theaterwesens. Bezüglich der Hofopernschule sieht er seine eigenen Vorstellungen nicht verwirklicht. Als Vorbild nennt er Paris. Zwar finde eine acht Jahre währende Ausbildung statt, doch werden die Eleven seiner Meinung nach zu schnell in der Oper eingesetzt, also verbraucht (vgl. seine Bemerkungen in der Kritik vom 2. 6.).

Möglicherweise ist der Artikel auch zu sehen im Zusammenhang mit dem Plan einer *Geschichte des Concertwesens in Wien*. In diesem Zeitraum veröffentlicht er ja bereits mehrere Artikel, die für das spätere Buch konzipiert sind.

10. 9. 1864 Musikalische Briefe II

Im zweiten musikalischen Brief für die NFP geht es nochmals um ganz allgemeine Sachverhalte. Hanslick preist wieder einmal die Errungenschaft der Normalstimmung. Er ist stolz, dass Österreich unter den ersten Ländern ist, die diese eingeführt haben (vgl. seine früheren Plädoyers dafür in I,5 und I,6).

Stipendien findet Hanslick insbesondere für Kunststudenten wichtig, nicht unbedingt für Musiker. So ist Italien als Reiseland für Kunstinteressierte obligatorisch, für Musiker hingegen nicht mehr, weil Italien seine Rolle als führendes Musikland verloren habe. Dadurch sei auch der Rompreis obsolet.

2. 10. 1864 Meyerbeer und die Hugenotten

Ausführlich berichtet Hanslick über die Trauerfeierlichkeiten anlässlich des Todes von Meyerbeer. Er wendet sich insbesondere an die deutschen Kritiker Meyerbeers: Schlüter und Schumann. Ihre Kritik sei zum Teil respektlos. Hanslick plädiert in seiner Kritik der Kritik viel stärker als sonst für Toleranz anderen Stilen gegenüber. Womöglich steckt darin aber eine verborgene Spitze gegen Wagner. Hanslick selbst ist sonst Meyerbeer gegenüber nie so aufgeschlossen wie hier.

11. 10. 1864 Hofoperntheater

In Hanslicks Ballettkritiken findet sich zumeist eine Fülle seiner ironischen Seitenhiebe. Hier bekennt er allerdings, dass er eigentlich als Referent für dieses musikalische Mischgebilde ungeeignet sei. Wie immer unterzieht er Handlung, Ausführung und Musik einem Verriss. Selbst Claudina Couqui, deren Ballettkünste er sehr hoch schätzt, wird wenig gelobt.

22. 10. 1864 Hofoperntheater

In einem Überblick über die Wiener Sänger klagt Hanslick emphathisch über die ständige Wiederkehr des alten Repertoires, fehlende Neueinstudierungen, dann aber vor allem über die falsche Besetzungspolitik (Dustmann wird oft für unpassende Rollen, Bettelheim zu wenig eingesetzt). Die Rollen des kranken Anders sind bereits verteilt, worüber Hanslick sehr wehmütig schreibt. Kurze Zeit später stirbt Ander.

Anlässlich des Herauskramens von schlechten Opern aus dem Archiv wie Flotows *Indra* beurteilt Hanslick schließlich dessen Werk negativ.

Friedrich von Flotow (1812–1883), Indra (1852)

4. 11. 1864 Musik

An Offenbachs *Die schönen Georgierinnen* bemängelt Hanslick Übersetzungsfehler, durch die ganze Szenen in ein falsches Licht getaucht würden. Er beklagt den Verschleiß der Sängerinnen in der komischen Oper (die Aufführungen fänden zu oft statt) und die Übernahme von Manieren aus der Großen Oper (z. B. Verdis Unisoni).

Im zweiten Teil des Artikels geht es um Novitäten im Verlagswesen. Die Ausgabe von Schuberts Ländlern wird sehr gelobt. Dann bespricht Hans-

lick die Neuedition der Müllerlieder in gereinigter Form. Er plädiert sehr eindringlich für ein erklärendes Vorwort und einen kritischen Bericht. Bisher war dieser Zyklus oft mit Kadenzen oder Floskeln je nach Geschmack der Sänger oder Herausgeber veröffentlicht worden.

Jacques Offenbach (1819–1880), Les géorgiennes (Die schönen Georgierinnen, 1864)

12. 11. 1864 Hofoperntheater

Ausführlich würdigt Hanslick Aubers Werk, ausgehend von einer Aufführung des *Domino*. Er vergleicht es mit dem Konkurrenten Rossini und stellt beim frühen Auber einige Parallelen fest. Eine Periodisierung ist nach Hanslick fast unmöglich. Er konstatiert, dass Aubers Werke eher im Bereich Humor und Konversation gelungen seien, dass er aber später zum verpönten Fabriksmäßigen tendierte oder zum Handlanger der Ausstattung wurde. Positiv vermerkt er, dass weniger Instrumentallärm als in Deutschland vorherrsche. Eingehend widmet sich Hanslick dann auch der Aufführung selbst, wobei Artôt sehr gelobt wird, die Maske bei Gil-Perez schlecht wegkommt (vgl. zu Hanslicks Rezeption der französischen Oper H. Schneider 2010).

Daniel François Esprit Auber (1782–1871), Le domino noir (Der schwarze Domino, 1837)

17. 11. 1864 Concerte

Für Schumanns Spätwerk, dem Hanslick hier wie immer skeptisch gegenübersteht, benutzt er ausdrücklich diesen Begriff. Dennoch plädiert er für die komplette Aufführung seiner Werke aus Bildungsgründen. In diesem Zusammenhang grenzt er Schumanns Spätwerk von dem Beethovens ab (vgl. zum Spätwerkbegriff Gärtner, München 2010 sowie Lodes 2010). Die hauptsächlichen Punkte der Kritik sind: Ermüdung, Monotonie, mangelnde Innigkeit und Herzlichkeit.

Bezogen auf aktuelle Quartettproduktionen vergleicht er Laubs und Hellmesbergers Quartette. Laub sei mehr der Virtuosität zugeneigt, Hellmesberger eher Ensemblespieler, also Quartettspieler dem Sinn nach, und spiele außerdem inniger.

Händels *Judas Maccabäus* ist Hanslick zu lang und so macht er Kürzungsvorschläge. In der musikalischen Umsetzung findet er die Chöre gelungen, die solistischen Partien aber zu starr und monoton, außerdem von den Solisten unzureichend aufgeführt.

23. 11. 1864 Zwei Tonkünstler-Biographien

Hanslick kritisiert in dieser Buchbesprechung seine beiden Vorlagen zum Teil sehr scharf. Kreißles Schubert-Buch ist ihm zu ausführlich. Es enthalte zu viele unwichtige Details und sei daher nicht leserfreundlich. Die Art der Rezension ist für Hanslick typisch. Er schickt eine eigene Darstellung der Vita voraus und kommt dann zum Buch. Ungeschickt findet er, unwichtige Briefe in den Fluss der Darstellung einzubauen statt sie im Anhang abzudrucken.

Schletterers Buch über Reichardt ist laut Hanslick ebenso „schrecklich". Format und Anspruch sind ihm zu viel des Guten.

1. 12. 1864 Musik

In dieser Mischkritik wird zunächst Franz Lachner gewürdigt. Besonders seine Orchesterwerke finden Hanslicks Beifall. Ausführlich beschreibt er Lachners Wiener Verdienste. Die von ihm dirigierte e-Moll-Suite entspricht genau Hanslicks Vorstellungen einer Musikrichtung, die den Neudeutschen entgegengesetzt sei. Sie komme ohne metaphysischen, poetischen oder philosophischen Überbau aus, sei reine Musik (sie höre sich selbst zu).

Im zweiten Teil des Artikels vergleicht Hanslick Louise Dustmann mit Désirée Artôt, bezogen auf ihre Verkörperungen Gretchens in Gounods Oper. Dustmann gefällt besser und man erfährt in diesem Zusammenhang einiges über Hanslicks Ästhetik von Opernrollen.

Franz Lachner (1803–1890), Suite e (1862)

14. 12. 1864 Concerte

Hanslick kritisiert hier sehr dezidiert die Ästhetik des Männerchorgesangs. Männerchöre sind ihm zu biedermeierlich, man müsste etwas Neues bieten. Auch der Versuch mit großen Orchesterwerken scheitert. Schumanns *Glück von Edenhall*, eher dem Spätstil zuzurechnen, ist ihm zu deklamatorisch, also an Wagner erinnernd. Berlioz' *Faust*-Vertonung (in einer Fußnote gibt er eine Werkübersicht) sei in dem Männerchorteil missraten. Wagners *Liebesmahl* dagegen sei zwar ästhetisch gelungen im Kontrast zwischen dem a-cappella-Chorteil und dem später einfallenden Orchester, das Ganze erinnert Hanslick aber mehr an *Tannhäuser* und Wartburg als an die darzustellende Thematik.

18. 12. 1864 Alois Ander †

In einem sehr einfühlsamen Nekrolog würdigt Hanslick Alois Ander. Er war der Liebling Wiens in den 1850-er Jahren und konnte offenbar mit seiner Stimme jede Rolle lebendig machen und das Publikum tief berühren. Hanslick schildert die ungewöhnliche Laufbahn eines zunächst nicht traditionell ausgebildeten Tenors, seine größten Erfolge und künstlerischen Niederlagen.

Neue Werke über Musik

Zunächst rezensiert Hanslick Dürenbergs Analyse Beethovenscher Symphonien. Er kritisiert die Naivität des Autors und fordert, dass in einem Buch mit derartigem Anspruch auch Neues zu Tage gefördert werden und ein ästhetischer Leitgedanke vorherrschen müsse, was er hier nicht vorfinden könne. Was Hanslick eigentlich erwartet, ist eben keine Nacherzählung der Werke, sondern Eindringen in deren Technik. Als Beleg für die ungeeignete Methodik Dürenbergs zitiert er etliche Bemerkungen aus diesem Buch, die die Naivität des Verfassers beweisen sollen.

In Schuberts Buch über den musikalischen Effekt stört Hanslick die begriffliche Unklarheit. Effekt werde für alles Mögliche in der Musik genommen und so gebe es Abschweifungen in Rhythmik, Harmonielehre, Melodielehre, ohne wirklich Neues zu sagen.

Neue Werke über Musik und Theater II

Mannsteins Buch über die Hofmusik in Dresden behandelt entgegen der Ankündigung des Titels hauptsächlich die Biografie von Miksch. Hanslick beurteilt dieses Vorgehen jedoch nicht besonders negativ.

An Kneschkes Buch über die Geschichte des Theaters in Leipzig, das er insgesamt wohlwollend betrachtet, kritisiert er hauptsächlich den Einbau von Biographien (z. B. Bach), die den Rahmen sprengten. Ansonsten folgt Hanslick der damals durchaus gängigen Rezensionspraxis, vorwiegend den Inhalt wiederzugeben, ohne allzu viel zu bemängeln.

Neue Werke über Musik und Theater III

Anlässlich der neuen Beethoven-Biographie von Ludwig Nohl berichtet Hanslick über den Stand der Beethoven-Biographien und deren Problema-

tik. Es sei außer dem aus der persönlichen Bekanntschaft herrührenden Buch von Schindler (diese Beziehung vergleicht er mit Eckermann–Goethe) nichts Nennenswertes publiziert worden bis zu der jetzt vorliegenden Studie von Nohl. Hanslick lobt die Quellenforschung, die dieser geleistet habe, bemängelt aber wie schon bei dessen Mozart-Biographie die Weitschweifigkeit und das Schwärmen für den Gegenstand. Er schlägt Kürzung und Beschränkung auf die eigentlich interessanten Themen vor. Hanslick folgt dann dem Fluss des Buches und geht selbst sehr ausführlich auf Details der Biographie ein, ohne weiter Kritik zu üben. Es stört ihn lediglich, dass Nohl die Bedeutung der Marseillaise für Beethoven zu hoch ansetze.

Im zweiten Teil der Rezension geht es um die Neuausgabe zweier Singspiele von Rist, die Schletterer besorgt hatte. Hanslick weist zunächst vehement das Vorwort des Herausgebers zurück, dass solche Stücke zu patriotischen Taten anregen könnten. Hanslick gibt den Inhalt detailliert wieder, von Anfang an mit kritischem Blick. Ihm scheint das pastorale Wesen Rists zu sehr durch, so sind ihm etwa seine Allegorien mit der Aussage fremd, der 30-jährige Krieg sei eine Strafe für Deutschland wegen seiner Wollüstigkeit gewesen.

Das zweite Singspiel rezensiert Hanslick erst gar nicht, er verweist nur noch auf die opulente Vorrede Schletterers über die Poetik, die Sprachgesellschaften u. dgl. im Deutschland des 17. Jahrhunderts hin und sein Verdienst, die recht einfach gehaltene Musik zu den Schauspielen mit abgedruckt zu haben.

Neue Werke über Musik

Hanslick rezensiert hier den zweiten Band von Ambros' *Geschichte der Musik*. Während er noch einmal betont, dass er beim ersten Band Bedenken geäußert habe, weil Ambros sich zu ausführlich mit entlegenen Epochen beschäftigt habe, sieht er diesen Band positiv (zum Verhältnis Ambros–Hanslick, vgl. Lomnäs/Strauß 1999 und den in Bd. I,6 zitierten Brief). Insgesamt wird der Band freundlich beurteilt, anders als Hanslicks sonstige Einschätzung Ambros' als feuilletonistischen und Jean-Paul-geschädigten Vielschreiber es erwarten lässt.

Oesterreichische Componisten und Musikverleger

Neben dem Verzeichnis aller 1863 in Österreich erschienenen Musikalien lässt Hanslick eine Reihe von Neueditionen Revue passieren, unterteilt

in Vokal- und Instrumentalwerke. Es geht bei der Vokalmusik u. a. um Stücke von Dessauer, Esser, Bach, Müller, van Bruyck, Engelsberg, Brahms, Winterberger. Hanslick macht noch einmal seine Ästhetik der Vokalmusik deutlich. Schumann stellt nach wie vor sein aktuelles Leitbild dar, doch sieht er bei einigen Komponisten die Gefahr, dass in falschem Schumannverständnis die Melodiebildung leide, dass man zu gesuchter Harmonik und Wagnerscher Deklamatorik greife.

In den Instrumentalwerken geht es um Werke Dreyschocks, Willmers, klavierpädagogische Werke und eine Symphonie Volkmanns. Vehement plädiert Hanslick für die Beigabe deutscher Übersetzungen bei ausländischen Produktionen, damit man Titel und Intentionen besser vermitteln und verstehen könne.

Musikalische Litteratur I

Zunächst geht es um die Schubert-Monographie von Kreißle. Hanslick lobt den Sammlereifer. Anstatt zu rezensieren, erzählt er viele Episoden aus Schuberts Leben nach. Er zitiert dabei sehr viel aus Dokumenten, etwa Briefen. Die einzige Kritik ist, dass er sich mehr Straffung und die Unterscheidung von wesentlichen und unwesentlichen Dingen wünscht (vgl. dazu die NFP-Kritik vom 23. 11. 1864 über den gleichen Gegenstand, dort viel ausführlicher).

Musikalische Litteratur II

Schletterers Buch über Reichardt hat für Hanslick einen erschreckenden Umfang und sei deshalb nicht leserfreundlich. Ansonsten sieht man die übliche Rezensionspraxis: Darstellung und Nacherzählung des Buches. Nur an einer Stelle widerspricht er inhaltlich, wenn er gegenüber Schletterers Schwärmen für die gute alte Zeit, als Musiker quasi Privatbesitz der Adeligen waren, die Jetztzeit hervorhebt, in der sie selbstständig und nur von Verlagen und der bürgerlichen Öffentlichkeit abhängig seien (vgl. ebenso die NFP-Kritik vom 23. 11. 1864).

Zur Geschichte des Concertwesens in Wien, Oesterreichische Revue

Dieser Textcorpus umfasst etwa 140 Seiten im Original. Er diente zur Grundlage der 1869 bei Wilhelm Braumüller erschienenen *Geschichte des Concertwesens in Wien*, dem eigentlich einzigen wissenschaftlichen Werk

Hanslicks. Eine eigene Edition dieses Bandes mit Lesarten ist innerhalb der Gesamtausgabe geplant, so dass der Abdruck und das Lesartenverzeichnis, das an dieser Stelle den Rahmen dieses Bandes sprengen würde, unterbleiben. Themen der vier Aufsätze sind überblicksweise: I. (Pensionsgesellschaft, Dilettantismus, Virtuosenkonzerte, Wiener Musikzeitung, Quartette, Gesellschaftskonzerte, Spirituelkonzerte), II. (Wohltätigkeitsakademien, Privatkonzerte, Augarten und Universität, Virtuosen, Schubert–Beethoven), III. (Konzertlokalitäten, Konzerte 1830–1840, Philharmonische Konzerte, Musikzeitungen, Musikleben der 30-er Jahre, 1848), IV. (1848 Nachwehen, Gesellschaft der Musikfreunde, Orchestervereine, Philharmonische Konzerte, Quartette, Singvereine, Virtuosen, Ausblick).

10. 1. 1865 Concerte

In dieser Mischkritik gibt Hanslick jungen Pianistinnen den Tipp, nicht zu oft aufzutreten: Auch für den aufstrebenden jungen Komponisten Goldmark hat er einen Ratschlag bereit: er solle melodiöser schreiben.

Außerdem lässt er sich über Beethovens Spätwerk aus. In seinen Quartetten sieht er einige Lichtblicke, kritisiert jedoch Epigonen.

17. 1. 1865 Hofoperntheater

Hanslick übt hier sehr harte Kritik am Hofoperntheater, ausgehend von der Neuverpflichtung der Koloratursängerin Ilma von Murska. Dabei zeigt sich seine neue Art der Leistungskritik, die seit den 1860-er Jahren immer mehr Raum einnimmt. Genaue Erwartungen hat er z. B. bezüglich sängerischer Leistungen. Wie schon früher ist dabei ästhetische Leitlinie, dass er alles ablehnt, was nur dem Effekt dient (Stichwort „Blasirtheit“ und „Effecthascherei“). So rügt er die eingebauten Cadenzen in der Bravour von Frau Murska, die der Musik selbst nicht förderlich seien. Abgesehen von den sängerischen Leistungen geht er hier sogar eine Stufe weiter, wenn er den äußeren Aufzug der Murska, ihre Maske und Bühnenkleidung scharf angreift, vor allem, wenn sie nicht zur Rolle und ihrer Bedeutung passten. Solche Kritiken sind in dieser Zeit bei Hanslick neuartig, nämlich die Leistungskritik auch auf Bühnenausstattung, Dekoration, Maske etc. auszudehnen.

Noch mehr beklagt er aber die fehlende Innovationsbereitschaft des ganzen Theaters, angefangen vom Direktor über die Disziplinlosigkeit der Angestellten bis herab zum Bühnenpersonal, das Aufführungen und Proben

oftmals störe, was externe Gäste beklagten. Hanslick legt dabei eine Liste der Innovationen des Hofoperntheaters seit 1849 vor, also seit seiner ersten Wiener Zeit. Und nicht nur vom damaligen Blick aus erscheint dies als dürftig. Wie immer hält er Vorbilder anderer deutscher Bühnen wie Prag, Dresden oder Karlsruhe dagegen, die aus der Perspektive der Residenz provinziell erschienen, im Repertoire aber innovationsfreudiger seien.

Insbesondere kritisiert er an den Wiener Verhältnissen, dass keine Konsequenz erkennbar sei, dass die Aufführungen sich nach der Abwechslung im Auftreten der Sängerstars richteten, dass eine unglückliche Besetzungs- und Verpflichtungsstrategie herrsche, und schließlich, dass die italienische Stagione der deutschen manchmal den Rang ablaufe. Einen großen Anteil an dieser Misere hat für ihn der knauserige Direktor Salvi.

Hanslicks neues Forum, die NFP, ermöglicht natürlich eine entsprechende Breitenwirkung, was vielleicht nicht gleich, aber doch im Laufe der Jahre auch positive Wirkung zeitigte, auch wenn Hanslick am Ende seines Lebens von der Effektivität seiner Kritik nicht mehr so sehr überzeugt war (vgl. AML II, S. 292ff.).

31. 1. 1865 Concerte

In dieser Mischkritik schlägt Hanslick vor, Herbeck als zuständigen Kirchenmusiker für die Burgcapelle berufen. Wieder einmal sind seine witzigen Seitenbemerkungen über die Kompositionsweise (Kyrie-Station) und die Verwendung des Flügelhorns (Cavalleriemusik, Verdi) in der Kirchenmusik bemerkenswert.

Anhand der Klaviervorführungen Hauffes besteht Hanslick erneut auf einer Werkästhetik, die gegen vordergründige Virtuosität gerichtet ist. Clara Schumann ist hier sein Vorbild, die falschen Virtuosen werden mit den Stichworten „Koketterie“ und „puppenhafte Dressur“ abgefertigt.

3. 2. 1865 Concini

Hanslick geht in diesem Text vor wie bei einer üblichen Opernkritik. Zusätzlich schickt er die historische Begebenheit vorweg, die der Oper zugrundeliegt. Dann gibt er eine Inhaltsangabe der Handlung mit kritischen Seitenbemerkungen, dass man nämlich die Handlung aus dem Bühnenverlauf nur mühsam mit Hilfe des Textbuches erschließen könne. Für ihn muss sich die Handlung selbst erklären. Thomas Löwe konzediert er als Komponisten allerdings, dass bei Anfängern die Kritik nicht zu hart vor-

gehen dürfe wie bei erfahrenen Opernkomponisten. So viel Rücksicht kann man bei Hanslick sonst eher selten finden. Er moniert die Nähe zu Meyerbeer und Halévy, weiß aber bereits, und das schreibt er im Indikativ Futur, dass Löwe bei seinem nächsten Werk all diese Fehler (Mangel an Melodie, zuviel Orchestereffekte, die einander erschlagen) nicht mehr machen werde. An der Aufführung bemängelt er vor allem das „Distoniren".

Thomas Löwe (1834–1919), Concini (UA 1862)

21. 2. 1865 Musik

Anders als beim Lokalkomponisten Löwe geht Hanslick mit Anton Rubinstein hart ins Gericht. Er produziere in den Tag hinein, man warte schon zu lange auf eine Entwicklung. Beim Vergleich mit den romantischen Größen Schumann, Mendelssohn, Gade und Hiller schneidet er schlecht ab.

Hanslick lässt die historische Situation der Wiener Aufführung der *Jagdsymphonie* Méhuls Revue passieren (sie hatte damals Empörung wegen ihrer Tonmalerei hervorgerufen und zu Beethovens Diktum „mehr Empfindung als Malerei" geführt) und stellt dem die zeitgenössische Normalität von Programm-Musik oder Tonmalerei gegenüber.

Es folgt, ausgehend von einer frühen Beethoven-Symphonie, eine ästhetische Diskussion über den Begriff historische Wahrheit, die nochmals zeigt, dass Hanslick als Materialästhetiker zu sehen ist: Was jeweils gerade zur Zeit Haydns, Mozarts oder Beethovens als das Höchste galt, wurde später als altmodisch abgelehnt, weil es durch aktuelle Werke übertroffen wurde. Einige historische Zitate, etwa über die Vergänglichkeit, würden in die Reihe von VMS-Varianten passen. Hanslicks Sicht von Historizität hätte aber zur Folge haben müssen, dass er bei den Zeitgenossen, etwa bei Wagner und Liszt, die höchste Ausformung von Ausdruck oder Empfindung hätte akzeptieren müssen. Laut diesem Beitrag ist für ihn nichts reizvoller, als sich in die jeweilige Zeitumstände zurückzuversetzen, wohingegen er sonst eher dem Aktuellen zugewandt ist.

Am Schluss gibt er einen befriedigt klingenden Überblick über die gesamte Konzertsaison der Philharmoniker (anders als bei der Oper) und schließt eine Reihe von Wünschen für die nächste Saison an.

28. 2. 1865 Hofoperntheater

Hanslick ist in dieser Kritik wieder Fachmann für Interpreten, hier bezüglich der Sängerinnen Stehle und Bettelheim. Zunächst beschreibt

er Sophie Stehles Karriere als Sängerin. Mit ungemein differenziertem Vokabular schildert er die Vielseitigkeit, aber auch die Schwächen dieses aufstrebenden Stars. Sie reiche zwar nicht an die Gesangskünste der Italienerinnen heran, sei aber dennoch ein Naturtalent. Er hat dabei ein bestimmtes Ideal im Auge, kritisiert sowohl Timbre, Tongebung als auch schauspielerisch-mimische Leistungen. Die Schwächen der deutschen Sängerinnen entschuldigt er mit der Physiognomie der deutschen Sprache und der deutschen Gesangsausbildung, die zu wenig geradlinig und zu experimentell sei.

Bei Caroline Bettelheim missfällt ihm, dass sie, wie es die Praxis an deutschen Opernbühnen damals war, Partien in anderen Stimmlagen annehme, die eigene Stimme dabei entgegen ihrer Anlage hinauftreibe und so die Natürlichkeit verliere.

Ausgehend von den *Lustigen Weiber* kritisiert er schließlich den Opernkomponisten Otto Nicolai. Er bedauert das Durcheinander der Stile, dass Nicolai sich zu wenig auf eine Sache (er schreibt Opern, dann Kirchenmusik, Komisches, dann Tragisches) konzentriert und daher nichts Vollkommenes geschaffen habe. Die Instrumentation ist für Hanslick zu konträr und unausgewogen.

Insgesamt findet man in dieser Kritik weniger den ironisch-spöttischen Hanslick als einen sachlichen, wohlmeinenden Gutachter der Wiener Opernzustände.

7. 3. 1865 Hofoperntheater

Sehr intensiv geht Hanslick wieder auf Sänger und Rollen ein, anknüpfend an Sophie Stehles Auftritte als Elisabeth im *Tannhäuser* und als Cherubino in Mozarts *Le nozze di Figaro*. Dabei kommen die Sängerkollegen oft schlecht weg (Intonationsprobleme, Tremolo). Insgesamt herrscht wieder das positive Bild vor wie in der Kritik vom 28. 2. 1865, doch verweist er diesmal mehr auf die sängerischen Defizite Stehles: Er wünscht sich Verbesserungen in bestimmten Punkten und Rollen, die besser zu ihr passten.

12. 3. 1865 „Dinorah" oder „Die Wallfahrt nach Ploërmel", 14. 3. 1865 „Dinorah" oder „Die Wallfahrt nach Ploërmel" II

Ungewohnt ist an diesem Doppelartikel der Hinweis auf den „Succeß" der Oper in einer Fußnote. Das kommt daher, dass Hanslick in dem üblichen Verfahren einer Opernkritik rezensiert, bei der die Leistungskritik

am Ende steht. Da der zweite Teil des Berichtes erst zwei Tage später erscheint, deutet er in der Fußnote schon den Erfolg der Aufführung an.

Wie üblich wird dann im Haupttext der Inhalt der Oper wiedergegeben. Die Kritik daran fällt sehr hart aus. Hanslick kann nicht begreifen, warum ein Komponist wie Meyerbeer sich zu einem solchen „Machwerk“ hat hinreißen lassen. Laut Hanslick fehle das ethische Fundament. Eine geisteskranke Heldin kann er wegen seiner Ablehnung der Ästhetik des Hässlichen nicht akzeptieren. Er sieht darin die Sucht nach Originalität und findet so etwas in einer komischen Oper deplaziert. Diese ethischen Missgriffe lastet Hanslick Meyerbeer selbst an, der als Komponist auch für die Moral seines Stoffes und des Librettos verantwortlich sei. Alles in allem ordnet er den stofflichen Fehlgriff dem generellen Abstieg Meyerbeers in den letzten Jahren zu (wofür er als Beispiel die Umarbeitung des *Feldlagers* zum *Nordstern* nennt). Die Ablehnung äußerlicher Effekte, sei es im Libretto oder in der Musik, ist weiterhin ein grundsätzliches Kriterium bei Hanslick.

Im zweiten Teil geht es dann hauptsächlich um die Musik selbst. Die Kritik an vielen Einzelheiten (Effekte, Triviales) läuft vor allem darauf hinaus, dass Meyerbeer keine komischen Opern schreiben konnte.

Dann aber lobt er die technische Perfektioniertheit. Meyerbeer wird noch einmal als Gegenpol zu Wagner herausgestellt: bei ihm herrsche Unterordnung des Orchesters, Rhythmus im Kleinen und Eurhythmie im Großen. Die Melodien seien gekonnt, die formale Seite gut. Diese praktischen Absichten und ihre Einlösung hält Hanslick für besser als Wagners „Intentionen“ und dessen mythologische Inhalte, die man nicht verstehen könne. Die grundsätzliche Fragestellung, ob Humor und Komik in der Musik überhaupt darstellbar seien ist als Seitenzweig zu Problemstellungen in VMS zu sehen. Komik kann für Hanslick musikalisch nur indirekt umgesetzt werden. Meyerbeers dramatische Stücke seien besser gelungen (vgl. zu Hanslicks Rezeption der französischen Oper H. Schneider 2010).

Giacomo Meyerbeer (1791–1864), Dinorah (Dinorah ou Le pardon de Ploërmel, 1859)

21. 3. 1865 Theater und Concerte

In dieser Mischkritik geht es zunächst um Schubert. Anlässlich eines Konzertes zugunsten des Schubert-Monuments kommt Hanslick auf Schuberts Verdienste zu sprechen, dann aber auf die Problematik seiner Opern. Vor allem seien die Libretti zu schlecht und heterogen, die Entreact-Musiken könne er aber akzeptieren. In der C-Dur-Symphonie werden die von

Schumann noch positiv beschriebenen Längen anhand der Publikumsreaktionen als langweilig umgemünzt. Homophonie und gleichförmiger Rhythmus seien der Grund dafür.

Das Ballett *Paqueretta* fällt ganz durch. Es werden die üblichen Ballett-Kriterien angelegt: Das Sujet sei langweilig, das Werk sei eine Schmarotzerpflanze, weil es altmodisch in Mozarts „Styl" komponiert sei, was auch durch gute Tänzer nicht zu retten sei.

In Offenbachs *Die schöne Helena* lehnt er zwar die Possenhaftigkeit ab, kann aber gewisse Teilaspekte (graziöse Einfälle) akzeptieren. Ihn stören die Längen und so schlägt er Kürzungen vor (vor allem in den Chorcouplets).

28. 3. 1865 Concerte

Bruchs *Frithjofssage* beurteilt Hanslick im Ganzen positiv. Nur die Nähe zu Wagners Deklamatorik wird gerügt. Die fehlenden abgeschlossenen Melodien führten zur Monotonie.

Lachners *Sturmesmythe* begeistert Hanslick dagegen nicht. Der allegorische Text habe zu hohen Anspruch, dagegen sei die Musik zu dürftig.

Anders als in Hanslicks Prager Zeit, wo die erste Begeisterungswelle über Berlioz den Davidsbund bewegte (vgl. Lomnäs/Strauß 1999), hat er hier gegen *King Lear* Einwände. Die Ouvertüre sei ästhetisch bedenklich. Er sieht in der Komposition Erzwungenes und Leeres, immer noch ist das Orchester dem Werk nicht gewachsen.

Glinkas Werk wird eher dem Dilettantismus zugerechnet, natürlich schwingen Hanslicks Bedenken gegen den Nationalton mit (vgl. Strauß 1999).

Gegen Beethovens Tripelkonzert äußert er wie zumeist Bedenken, dennoch lauscht er dem Werk gern (s. oben 24.2.), er kritisiert jedoch die Aufführung (vor allem die Intonation) und wünscht ein kräftigeres Klavier.

Erneut wendet sich Hanslick gegen Erfolge, die auf Kosten der Stimme errungen werden (hier bei Bettelheim).

4. 4. 1865 Italienische Oper

Wie so oft wird Verdi hart kritisiert. Diesmal geht es um *I Lombardi*. Hanslick beruft sich dabei auch auf die frühe Verdi-Kritik in Italien selbst. Schon das Libretto fällt durch (zu uncharakteristisch), die Musik ist zu roh und trivial. Sogar das Wort „kannibalisch" (für die Männerchöre) wird als

abqualifizierende Vokabel bemüht (vgl. zu Hanslicks Verdi-Kommentaren Jahn 2010).

Giuseppe Verdi, I Lombardi alla prima crociata (UA 1843)

13. 4. 1865 Letzte Concerte

Diese Mischkritik ist zumeist auf Vokalmusik bezogen, denn sie bezieht sich auf geistliche Konzete in der Fastenzeit.

Anfangs geht es um die Tonkünstler-Societät und ihre Haydn-Konzerte. Hanslick gibt einen Rückblick auf ihre Geschichte. Man merkt den Zusammenhang mit der geplanten *Geschichte des Concertwesens in Wien* (vgl. das Eingangskapitel zur Tonkünstlersozietät, auch den Artikel vom 30. 8. 1865). Nur kurz geht er auf Werke ein.

Wieder einmal bedauert er die schlechte Akustik im Burgtheater, die Schuberts Marsch in der Instrumentation von Liszt vernichte: Alles klinge dort schäbig und deshalb schlägt er einen Wechsel der Lokalität für die Aufführungen der Sozietät vor.

Anlässlich Schumanns Requiem, das er zwar skeptisch betrachtet (wie oftmals bei den Spätwerken), übertritt Hanslick die Grenze zur Gefühlsästhetik, wenn er die Kirchlichkeit und das persönliche Ergriffensein anerkennt und den Sinn des Requiems auf einen persönlichen menschlichen Verlust bezieht.

Besonders positiv reagiert er auf das Konzert der Konservatoriumsstudenten, deren Frische beim Musizieren ihn fasziniert.

Großes Lob gilt der Aufführung von Bachs *Matthäuspassion*. Diesmal überwiegt nicht die übliche Skepsis, sondern hoher Respekt bezüglich der Genauigkeit der Chöre, die für Hanslick das Schwierigste in der Vokalmusik darstellen.

3. 5. 1865 „La forza del destino“

Harte Kritik erfährt hier zunächst das Libretto Piaves, das Hanslick als unlogisch empfindet. An Verdis musikalischer Umsetzung bemängelt er den fehlenden musikalischen Humor (sic!). Dennoch konzediert er ihm größere Ernsthaftigkeit als früher, was sich in einer längeren Komponierzeit manifestiere, er mache mehr aus dem Werk als die Vorlage hergebe. Dennoch bleiben wieder Leere und Monotonie als Kritikpunkte stehen. Die Aufführung selbst wird gelobt.

Giuseppe Verdi, La forza del destino (UA 1862)

16. 5. 1865 Das Dante-Concert der Italiener in Wien

Anlässlich des Dante-Konzerts der italienischen Gesellschaft beleuchtet Hanslick zuerst den Bezug Dantes zur Musik allgemein. Er schätzt ihn eher gering ein, weil damals auch die Musik selbst noch nicht so weit entwickelt war wie die Dichtkunst.

Sehr ausführlich äußert er sich zu Ugolinos Hungertod im Turm und der musikalischen Umsetzung des Hässlichen. Hanslick führt aus, dass die Musik eine derartige Vorlage aus dem Bereich der Ästhetik des Hässlichen nur vorübergehend im Drama auskomponieren könne, nicht selbständig und herausgelöst. Das, was in VMS eher am Rande definiert wird, wird hier nur allzu deutlich, dass Hanslick in der Musik das Schöne vor allem als Wohllaut begreifen will. Daher lehnt er auch Sujets ab, die beispielsweise seit der Romantik, vor allem aber von den Neudeutschen geradezu als Auslöser ihrer harmonischen Experimente ausgegeben wurde, nämlich vorgegebene Themen aus dem Bereich des Hässlichen, die eine entsprechend dissonante Musik erfordern.

Dem Geist Dantes am nächsten ist für ihn Cherubini als Musikerpoet, nicht jedoch Pacini und Donizetti. In der Schilderung der Musik zeigt er sich dann von seiner ironischsten und humorvollsten Seite (vgl. die Englandberichte in I,6), um zu demonstrieren, wie absurd eine Illustration der Danteschen Vorlage sei. Seiner Meinung nach würde Dante, wenn er Donizettis und Pacinis Werke hörte, zusätzliche Verse zum Inferno dichten. Generell merkt Hanslick an, dass das Unterfangen, große Poeten zu vertonen, von vorneherein schwierig, wenn nicht unmöglich sei. Dabei denkt er an die musikalische Umsetzung deutscher Großdichter wie Goethe und Schiller durch Liszt und Meyerbeer.

20. 5. 1865 Hofoperntheater

In diesem Artikel verfasst Hanslick eine harsche Kritik an Pedrottis komischer Oper *Tutti in maschera*. Das schon dürftige Sujet wird auf das einfache Gemüt der Italiener zurückgeführt, die allzu komplizierten Intrigen nicht gerne folgten.

Ebenso fällt die Kritik an der Musik aus. Mit typisch Hanslickschem Humor werden Gassenhauer, Epigonales, Phrasenhaftes, Konventionelles, der schädliche Einfluss Verdis (Posaunen und Orgeln an unpassenden Stellen), die ständigen Walzer (von Strauß wären sie besser) beschrieben. Sie zeigten eine allgemeine Verarmung der italienischen opera buffa. Das veran-

lasst Hanslick, ganz allgemein abzuschweifen auf die allgemeine Situation der komischen Oper im übrigen Europa, wo sie im Absterben begriffen sei. Der Erfolg Pedrottis wird für Wien als bescheiden vermeldet, ein fast leeres Haus bei einer Erstaufführung ist sonst unüblich.

Carlo Pedrotti (1817–1893), Tutti in maschera (1856)

28. 5. 1865 Italienische Oper

Hanslick bekennt schadenfroh, nicht zur *Tristan*-Premiere nach München gefahren zu sein, die jetzt auf Eis liege und noch immer nicht zustande gekommen sei.

In Wien ist mit Rossinis *Cenerentola* das Ende der Saison gekommen. Hanslick verfasst eine übliche Opernkritik, ausgehend vom Vergleich mit anderen Italienern, Isouard und Rossinis *Barbier*. Er konstatiert Rossinis Unfähigkeit zur Dramatik. Seine Musik sei immer geistreich tändelnd. Die Aufführung und die besondere Leistung der Artôt werden jedoch gelobt.

Gioacchino Rossini, La Cenerentola (1817)

1. 6. 1865 Italienische Oper

In seinem Rückblick auf die italienische Stagione zeigt sich Hanslick insgesamt unbefriedigt, was seinem Bericht nach auch das Publikum gemerkt und durch mangelnden Besuch honoriert habe, auch wenn die Schlussvorstellung Furore gemacht habe. Das heißt, dass auch die Kosten nicht eingespielt wurden. Als Ursache sieht Hanslick aber das allgemein schrumpfende Interesse an der italienischen Oper in Deutschland und ihren selbst verschuldeten künstlerischen Rückgang. Daneben bemängelt Hanslick die sängerischen Qualitäten und fehlende Novitäten. Er geht sehr ausführlich auf die Fähigkeiten der einzelnen Sänger ein, gesteht sogar, dass er die stimmlichen Leistungen bei einer bestimmten Sängerin (Galetti) regelrecht genossen habe, dass sie aber zu wenig Ausstrahlung habe um mitzureißen (im Gegensatz zu der im Jahr zuvor gehörten Barbôt, die trotz Kränklichkeit großen Eindruck hinterlassen hatte).

27. 6. 1865 Musikalische Plauderei

Hanslick klagt hier über die Belästigung durch Leierkästen und verweist auf einen früheren Artikel. Ein solcher ist aus seiner Feder nicht auffindbar. Tatsächlich erinnert er sich womöglich an den Artikel *Nein, länger*

trag' ich nicht die Qualen! aus der *Prager Zeitung* vom 20. 9. 1851 (vgl. Lomnäs/Strauß 1999, Bd. 2, S. 124ff.), den sein Davidsbündlerkollege August Wilhelm Ambros verfasst hat, der ähnliche Intentionen hat und den Hanslick hier mehr oder minder persifliert. Ähnlich hatte er sich über die musikalische Lärmbelästigung in der Großstadt in einem öffentlichen Brief an Frau Moro in Klagenfurt geäußert (vgl. I,2, S. 191f.). Hier geht es um Sängerinnen und Pianistinnen, deren Produktionen er als Lärmbelästigung empfindet. Dazu gibt es mehrere analoge Texte Hanslicks. So finden sich etliche ähnliche Passagen in den Berichten von der Londoner Weltausstellung 1862. In allen diesen Beispielen bemüht er ein Höchstmaß an Ironie.

12. 7. 1865 Französische Schriftsteller über Meyerbeer

Hanslick schreibt hier einen bitterbösen Verriss über seine französischen Kritikerkollegen. Sie seien der deutschen Literatur gegenüber arrogant und ignorant. Ihre Art und Weise zu schreiben subsumiert er unter den Begriffen „Causerie" und „Charlatanerie". Insbesondere geht es dabei um Blaze de Bury und seine Meyerbeerbiographie. Hanslick wirft ihm u. a. vor, seinen Gegenstand nur anzubeten, statt ein Urteil zu verfassen. Trotzdem geht er selbst in seiner Rezension in einen Nacherzählungsstil über, in dem er einzelne Sachverhalte und Anekdoten aus dem Buch wiedergibt ohne kritische Distanz, wobei er nur gelegentlich die Vokabel „unzurechnungsfähig" einflicht. Als besser beurteilt er den Meyerbeeraufsatz von Joseph Ortigues, der keine „Plauderei" verfasst habe.

4. 8. 1865 Musik

In dieser Mischkritik geht es zunächst um das Festkonzert an der Universität. Hanslick erinnert an die Tradition der Trauttmannsdorff-Konzerte mit Haydns großen Oratorien anfangs des Jahrhunderts (diese Einsprengsel deuten auf seine im Entstehen befindliche *Geschichte des Concertwesens in Wien*). Zwar mäkelt er an einzelnen Punkten des Programms. Obwohl es großen Wiener Komponisten gewidmet war, vermisst Hanslick ein Werk von Gluck. Jedoch ist er besonders angetan von der Aufführung der Beethovenschen c-Moll-Symphonie mit einem Riesenorchester von 112 Musikern, die einen großen Eindruck beim Publikum und auch bei ihm selbst gemacht habe.

Weniger erbaut ist Hanslick von den „Gartenkonzerten", die die Sommersaison füllen sollen. Insbesondere kann die Akustik bei einem Frei-

luftkonzert im Prater nicht begeistern. Bei einem Männerchorkonzert im Volksgarten kommen alle Männerchöre des Linzer Sängerfestes zur Aufführung. Zum ersten Mal erscheint hier der Name Anton Bruckners, verknüpft mit einem Männerchor, der germanische Mythen hochleben lässt. Wie bei Wagner sieht Hanslick darin keinen großen Sinn, weil die Mythen von Wotan und ähnliche beim Publikum zu wenig bekannt seien oder Interesse fänden. Hanslick ist zunächst Bruckner gegenüber aber noch positiv gestimmt. Er schätzt ihn als vorzüglichen Organisten und wünscht ihn auf anderem Gebiete wieder zu hören. Dass sich Bruckners Wagnereuphorie bald auch in seiner Instrumentalmusik niederschlagen sollte und Hanslick der größte Hemmschuh in Wien werden sollte, ist zwar noch nicht abzulesen, jedoch die Deutschtümelei Bruckners in Wagners Fußstapfen als ein Hauptkritikpunkt auch durchaus wichtig für später.

Mit sehr viel Ironie schildert Hanslick am Schluss das Vorhaben der Wiener Novitäten-Abende. Mit dem Jahrhundertschlagwort des Neuen werde etwas angekündigt und mit Eintrittspreisen versehen, was sein Versprechen nicht einlöse, worüber Hanslick nur seinen süffisanten Spott ausschütten kann.

30. 8. 1865 Die Tonkünstler-Societät

Dieser Artikel wird später zum Eingangskapitel des Buches *Geschichte des Concertwesens in Wien* I umfunktioniert, jedoch, wie immer bei Hanslick, vollkommen verändert. Deshalb wird erst dort ein Lesartenverzeichnis sinnvoll.

Hanslicks Quelle ist das Archiv Lebitschnig. Es wird als wohlgeordnetes Archiv beschrieben, das sich Haydn und der Tonkünstlersozietät als einem Verein widmet, der zunächst als Versorgungsverein für die Witwen von Musikern gegründet worden ist. Hanslick verweist auf den Plan, seine Archivforschungen an geeigneterer Stelle als im Feuilleton (also in seinem geplanten Buch) zu publizieren.

Er erzählt die merkwürdigsten Anekdoten, vor allem die Herkunft der Sozietät aus mittelalterlichem Zunftwesen, was zu Kastendünkel und zu manchen Fehlentscheidungen der Gesellschaft geführt habe (so zur Ablehnung Haydns, Mendelssohns oder Lanners). Er führt dies auf die beamten- und zunftmäßigen Haltungen der Funktionäre zurück, die ihre Entscheidungen nicht aus künstlerischen Gesichtspunkten getroffen hätten.

Immer noch bemängelt Hanslick die akustische Unzulänglichkeit des Burgtheaters für musikalische Aufführungen. Anders als in seinen Wiener

Anfangsjahren protestiert er nicht mehr gegen die ständige Aufführung der beiden Haydn-Oratorien.

24. 9. 1865 Der österreichische Adel und die Musik I

In dieser weiteren Vorveröffentlichung zur *Geschichte des Concertwesens in Wien* I berichtet Hanslick spannend und anschaulich über die Beziehung des österreichischen Adels zur Musik. Es ist eigentlich eine soziologische Studie, in der die Privilegien der Adeligen am Besitz der Werke moniert werden, was man sich schon zur Zeit Hanslicks fast nicht mehr vorstellen kann. Dieser Abhängigkeit der Musiker habe dann erst Beethoven ein Ende gemacht.

Daraus wird auch das geänderte Verhältnis zum Werkbegriff ersichtlich: Die Unzahl von Werken und ihr rasches Vergessen vor Beethoven resultierten aus diesem mangelnden Werkbegriff und den fehlenden Rechten der Urheber. Das absurde Verhältnis endet sozusagen in der Nichtaufführung von Werken – erst wieder bei John Cage aktuell – was damals möglich war und durch ein drastisches Gedicht Hebbels beleuchtet wird.

27. 9. 1865 Der österreichische Adel und die Musik II

Im zweiten Teil seiner Studie über den österreichischen Adel und die Musik schlägt Hanslick wärmere Töne dem Adel gegenüber an. Er spricht nicht mehr vom unkünstlerischen Besitztum an den Musikern, sondern von jener Zeit, in der ein van Swieten u. a. die Musikszene Wiens bereicherten und beherrschten, ein angenehmes Mäzenatentum, das, nicht unabhängig von der französischen Revolution, die Künstler und Adeligen einander näher gebracht habe, wobei die Adeligen selbst zu Tonkünstlern wurden, eine Zeit, die im Kriegsjahr 1809 beendigt worden sei mit einem Rückzug in eher private Musizierweisen wie Quartettspielen.

Hanslick trauert im Grunde dieser Zeit nach, weil aktuell diese Art von Musikverständnis in der großen Öffentlichkeit des Bürgertums verloren gegangen sei. Man musiziere nicht mehr aktiv, sondern gehe nur noch ins Konzert. Dadurch schwinde das Verständnis dem Dargebotenen gegenüber.

Auch das gelehrige Musizieren, wie es im Hause van Swietens praktiziert wurde, dass man also Musik der Vergangenheit mit hochrangigen Virtuosen für sich selbst und eine oft nur kleine Zuhörerschaft entdeckte und aufführte, vermisst er in der Gegenwart.

6. 10. 1865 Hofoperntheater

Hanslick beschreibt hier zunächst ausführlich, freundlich und in heiterem Tonfall, ohne den oft bei Ballettkritiken eingesetzten Sarkasmus, den romantischen Inhalt dieses als Feerie ausgegebenen Balletts *Flick und Flock* von Taglioni, bei dem wiederum sein Star Couqui besonders gut wegkommt. Kritisch findet er nur einige musikalische Umsetzungen von Nationalcharakteristiken (Frankreich, Preußen, auch Wien). Dazu hätte er jeweils bessere Ideen.

24. 10. 1865 Hofoperntheater

Webers *Euryanthe* wird von Hanslick einer harschen Kritik unterzogen. Diese Oper scheint ihm ein Vorbild für Wagner zu sein. Weber verlasse die Melodiehaftigkeit zugunsten von Deklamatorik und Orchestereffekten wie später Wagner. Der Griff zu diesen verpönten Effekten wird von Hanslick durch das schlechte Libretto begründet, was Weber erkannt und durch Orchestereffekte kompensiert habe. Hanslick bewertet dies unter einem rückwärts gerichteten historischen Blickwinkel. Von der vermeintlich schlechten Weiterentwicklung durch Wagner her wird der Ursprung Weber beleuchtet. Anders als andere Autoren sieht Hanslick dementsprechend nicht Gluck als Wagners Vorbild. Eingebaut wird wie immer die ausführliche Kritik am Libretto, insgesamt aber zielt der Text fast mehr auf Wagner denn auf Weber. Auf die Aufführung geht Hanslick gar nicht ein.

Carl Maria von Weber (1786–1826), Euryanthe (UA Wien 1823)

7. 11. 1865 Musik

Mehrere Konzerte werden in dieser Rezension zusammengefasst: zunächst ein Orchesterkonzert mit Konzertouvertüren wie etwa Mendelssohns *Ruy Blas*. Grimms *Canon* wird freundlich besprochen bis auf den Schluss, wo ihm Steigerung fehle.

Das zweite Konzert des Männergesangvereins mit Kompositionen Herbecks und Engelsbergs, die großen Erfolg hatten, wird im Ganzen positiv bewertet. Hohes Lob erntet Nikolas Dumba für sein Organisationstalent, auch bezüglich seines Engagements für Ander.

15. 11. 1865 Concerte

In dieser Mischkritik äußert Hanslick zunächst wieder einmal allgemeine Wünsche für das Wiener Konzertleben. Nach einem Gesellschaftskonzert fordert er, nicht in zwei Kategorien von Aufführungsarten zu verfallen, einerseits die klassischen Meisterwerke ständig zu wiederholen und andererseits Novitäten nur einmal aufzuführen. Er plädiert für eine dritte Kategorie, nämlich bestimmte Werke dem Publikum öfters darzubieten. Wenn schon die Künstler selbst lange brauchten, diese zu verstehen, sei es für das Publikum noch wichtiger, sie öfters zu hören, auch dann, wenn viele dieser Werke keine langlebigen Meisterwerke oder sogar epigonal seien.

Die Darbietung von Gades *Erlkönig*-Vertonung zieht er der von 1854 (1856 sic!) vor, er bemängelt aber monotone Passagen.

In Bachs *Actus Tragicus* kritisiert er mit Mendelssohn den Eingangschor, findet eine Bass- und eine Sopranpartie aber ergreifend. Wie immer merkt man eine gewisse Skepsis gegenüber Bach, hier zum Ausdruck gebracht durch die Anmerkung, dass in Bachs Musik immer „Kreuzigungswerkzeuge“ durchschimmerten.

Bei Beethovens Klaviertrio gefällt ihm die Pianistin Auguste Kolar aus Prag, deren Kunst- und Interpretationssinn seiner Werkästhetik entspricht.

Niels W. Gade (1817–1890), Elverskud (Erlkönigs Tochter, 1854)

23. 11. 1865 Concerte

In dieser Mischkritik berichtet Hanslick anfangs nochmals überschwänglich über Auguste Kolars Auftritt in Mendelssohns g-Moll-Klavierkonzert.

Bezüglich Schumanns 4. Symphonie stellt Hanslick das Missverständnis klar, dass diese Symphonie fälschlich als Spätwerk bezeichnet wurde. Er selbst bekundet seine Skepsis gegenüber dem späten Schumann erneut.

Zum Schluss geht er ein auf aktuelle Männerchöre und den Verlust von Sängern in akademischen Chören. Er zitiert aus einer Humoreske oder Satire über Männerchöre aus dem Dachauer Moos, die sich liest wie eine Parallele zu Ambros' böhmischer Dorfchormesse (vgl. Lomnäs/Strauß 1999, Bd. 1, S. 53f.). Gebräuche in Männerchören (wie die Wichtigkeit der Fahnen oder dass es mehr auf Rituale ankommt als auf das Singen) werden hier persifliert. Dieser Text zeigt wieder einmal Hanslicks Humorbegriff.

29. 11. 1865 Die Ullman'schen Concerte und Carlotta Patti

Ausführlich schildert Hanslick die Ullmanschen Konzerte und ihre soziologischen Hintergründe. Dabei wehrt er den Vowurf ab, sie seien zu kommerziell. Bei der Gelegenheit beschreibt er sehr genau die damaligen Konzertumstände im Vergleich zur vorangehenden Zeit mit ihren reisenden Virtuosen. Positiv sieht er Ullmans Verhalten den Künstlern gegenüber (sie werden z. B. bei Krankheit weiterbezahlt). Nochmals beleuchtet er kritisch das Reklamewesen aus Sicht des reinen Kunstwerks (vgl. dazu die Englandberichte und seine Kritik am Reklamewesen 1862 anlässlich der Weltausstellung, I,6). Generell findet Hanslick nur die Virtuosen problematisch, die nicht der Kunst, sondern des Geldes wegen aktiv sind. Dazu gehört auch die von England und Amerika übernommene Ausbeutung der Künstler (sie dürfen keiner anderen Beschäftigung nachgehen, vgl. auch dazu die Englandberichte von 1862).

30. 11. 1865 Das erste „Patti-Concert"

Ausführlich berichtet Hanslick über das erste von Ullmans Konzerten mit Carlotta Patti als Hauptakteurin. Er beschreibt detailliert ihre Stärken (hohe Töne wie aus dem Nichts, mezza voce). Beim Vergleich mit ihrer Schwester Adelina kommt sie allerdings schlechter weg (es fehle Wärme). Dennoch kann er eine große Publikumsbegeisterung, insbesondere durch das ansteckende *Lach-Couplet,* verzeichnen. Auch imponiert ihm Ullmans Arrangiertalent.

Im Gegensatz zu seiner früheren Begeisterung (er verweist auf seine eigenen Artikel, darauf, dass er ihn quasi „entdeckt" habe, vgl. I,2 mehrfach) findet er Henri Vieuxtemps mittlerweile weniger mitreißend.

3. 12. 1865 „Des Sängers Fluch"

Hauptsächlich kritisiert Hanslick an Langerts Werk das Libretto (den Rückgriff auf nordische Gottheiten findet er wie bei Wagner langweilig, die Umsetzung dieser Ballade als Oper im Vergleich zu Esser und Schumann wenig gelungen). Die Musik beurteilt er als epigonales Machwerk von Wagner und den Italienern. Dabei kommt es zu den üblichen Vorwürfen (Rückfall in die „Kinderzeit" der Oper mit Deklamation statt Trennung in melodiöse Arie und Rezitativ für Handlung, die Melodien seien wenig inspiriert, die Orchesterbehandlung barbarisch, das Unisono der Singstimmen unnö-

tig), die ihn hier als echten Konservativen kennzeichnen. Dennoch lobt er den Fleiß und das Können Langerts.

August Langert (1836–1920), Des Sängers Fluch (UA Wien 1865)

6. 12. 1865 Concerte

Enttäuscht beurteilt Hanslick in dieser Mischkritik Cherubinis Symphonie in D. Auch Beethovens *König Stephan*, als Gelegenheitsmusik apostrophiert, wird schlecht bewertet (im Gegensatz zu den *Ruinen von Athen*, vgl. Lodes 2010).

Obwohl Hanslick an Anton Rubinsteins Klavierquartett stört, dass die Qualitätin den Sätzen nach und nach abbaue, äußert er sich euphorisch zum ersten Satz. Er sei von hinreißender Schönheit, wie ihn sonst keiner komponieren könne, ein selten so zu lesendes Lob bei Hanslick.

20. 12. 1865 Concerte

Sehr begeistert äußert sich Hanslick nach der Erstaufführung der gerade erst wiedergefundenen sogenannten Unvollendeten von Schubert. Er schwärmt von Schuberts Instrumentationskunst, die er der Wagners bei weitem vorzieht. Dann folgt ein langer Passus über die zwei Gruppierungen der Schubertianer. Er verweist auf Schumann als Begründer der Schubertrenaissance und bemängelt, dass Adolf Bernhard Marx' Musikzeitung Schubert wenig beachtete.

Zum Schluss geht es nochmal um Ullmans Konzerte. Eigens habe er Roger von Paris kommen lassen. Für Hanslick kann dieser aber nur noch seinen eigenen Nekrolog singen.

Franz Schubert, Symphonie h (1822)

30. 12. 1865 Concerte

Nochmals behandelt Hanslick eingehend die Vorzüge und Probleme der Stimme Carlotta Pattis. Nachdem er zuvor Roger scharf kritisiert hat, muss er nun Abbitte leisten. Er führt die besondere Tagesleistung Rogers, den er im Niedergang sieht, auf einen „beau jour“ zurück.

Angenehm überrascht ist Hanslick von Goldmarks Ouvertüre *Sakuntula*, die er vorher in zwei Proben gehört hat. Dies zeigt noch einmal, wie sorgfältig sich Hanslick auf seine Rezensionen vorbereitet hat.

Neue Werke über Musik und Musiker I

Ludwig Nohls Ausgabe von Mozarts Briefen ist zwar eine Zusammenfassung schon bekannter Briefe, allerdings in neu geordneter Form. Hanslick übt an der Edition keinerlei Kritik, sondern gibt einige Details wieder, Dinge, die ihn selbst bewegen wie die Episode mit dem Erzbischof oder Mozarts Neckereien in seinen Nannerlbriefen.

Neue Werke über Musik und Musiker II

Hanslick lobt die Monographie über Carl Maria von Weber, verfasst von dessen Sohn Max (vgl. auch Bd. I,6, S. 404ff. und 24. 10. 1865 in diesem Band). Er hebt sie anderen musikwissenschaftlichen Werken gegenüber hervor, weil der Verfasser seiner Auffassung nach spannend und interessant schreiben könne und weil er trotz der Nähe zum Objekt distanziert bleibe. Hanslick geht dabei so weit, einige Passagen (so über Dresden anfangs des 19. Jahrhunderts) ausführlich zu zitieren, weil sie ihm offensichtlich gut gefallen. Außerdem lässt er sich detailliert über die biographischen Umstände von Webers Tod aus.

Ein Skizzenbuch von Beethoven III

Hanslick lobt die Edition des Beethovenschen Skizzenbuches von Gustav Nottebohm, weil man nirgends so gut Beethovens Kompositionsweise erkennen könne. Deshalb sei dieses kleine Buch wertvoller als viele dicke Folianten (die er bei seinen Rezensionen sonst nur ungern durcharbeitet). Aus dem Skizzenbuch könne man folgende Kompositionsregeln für Beethoven ableiten: Er arbeitet gleichzeitig an mehreren Werken, er hält am ersten Konzept und Entwurf fest. Hanslick lobt das Auswahlverfahren, die philologische Strenge und Korrektheit. Dennoch könne man über innere Gesetze und das Organische der eigentlichen Komposition nichts erfahren, was Nottebohm selbst schon andeute.

Neue Werke über Musik

Im Ganzen ist Hanslick von Ludwig Nohls Ausgabe der Beethovenbriefe sehr angetan. Er gibt wie immer bei solchen Rezensionen inhaltliche Einblicke, weist aber auch kleinere inhaltliche Fehler nach. Er hält insbesondere inne bei Beethovens Sorge um seinen Neffen und bei seiner verzweifelten

Suche nach Geld und dem daraus resultierenden merkwürdigen Verhalten.

Hanslick dankt Köchel für die Edition neuer Materialien, den gerade aufgefundenen Briefen Beethovens an Erzherzog Rudolf.

Das Buch über die Geschichte der Oper am Münchner Hof von Rudhart behandelt ausschließlich die Zeit der italienischen Oper von 1654 bis 1787. Der Rest wird auf den 2. Band verschoben, den Hanslick näher rezensieren will.

Grundsätzlich positiv sieht Hanslick die Autobiographie von Adolf Bernhard Marx, die er Schritt für Schritt nacherzählt. Nur gelegentlich kritisiert er ästhetische Grundhaltungen Marx', den er aber als Theoretiker hoch schätzt.

Musikalische Neuigkeiten
I. Bücher über Musik

In dieser Buchrezension bespricht Hanslick zunächst Bitters umfangreiche Bachmonographie. Sie ist für seinen Geschmack zu umfangreich: Sie nimmt Dokumente in den Textfluss auf, die in den Anhang gehören, so der ganze Textabdruck von Passionen. Unwesentliches wird neben Wesentliches gestellt. Hanslick findet immer noch Forkels Bachmonographie erhellender. Hier stören ihn der leserunfreundliche Umfang und die generelle Methode. Die Lobeshymnen auf Bach und die Fleißarbeit entschädigen laut Hanslick nicht für das mangelnde Urteilsvermögen.

Bezüglich Reißmanns Buch über Schumann hat Hanslick von Anfang an schlechte Vorahnungen wegen dessen Vielschreiberei. Er findet sich bestätigt und kann nichts, was über Wasielewski hinausgehe, finden. Das Buch stimme nicht mit seinem Anspruch überein.

Piskos Werk über Akustik beurteilt er insgesamt freundlich, es sei aber für den zugedachten Leserkreis, die Freunde der Tonkunst, wegen der naturwissenschaftlichen Voraussetzungen unlesbar. Es vereinige Helmholtz' Erkenntnisse mit den eigenen. Zu Helmholtz, der umgekehrt zu den Wissenschaftlern zählte, die Hanslicks VMS schätzten, hatte dieser offensichtlich von Anfang an eine gute Beziehung.

Musikalische Neuigkeiten
II. Compositionen

Ausgehend von dem Auftrag des Herausgebers, vorwiegend österreichische Verleger und Komponisten zu rezensieren, verweist Hanslick zu-

nächst auf deutsche Leistungen wie der Händel-Ausgabe bei Breitkopf & Härtel und kommt dann zu neuen Werken.

Positiv bespricht er Brahms neue Volksliedbearbeitungen und seinen *Magelonen*-Zyklus, dann Werke von Volkmann. Werke von ihm finden sich dann in einem böhmischen Sammelwerk mit patriotischem Liedgut, das Hanslick kritisch rezensiert. Er hätte lieber nur die musikalisch wertvolleren Beiträge in diesem Sammelband.

Ähnlich kritisch beurteilt er ein Heft rumänischer Männerchöre, die für ihn keinerlei Nationalton ausdrücken, sondern wie deutsche Liedertafel-Chöre klingen.

Anders urteilt er über die Neuerscheinungen für Männerchor von seinem Freund Engelsberg, dessen Werke in dieser Zeit in Wien häufig aufgeführt werden, wie aus Hanslicks Rezensionen zu ersehen ist, und denen er immer gute Beurteilungen schreibt.

Im Grundsatz hält er auch Goldmarks neues Quartett für eine gelungenes Werk, kritisiert aber einige Punkte wie Dissonanzbehandlung, zu viele Vorhalte, zu wenig Melodiefluss.

Ferner bespricht er Neuerscheinungen von Savenau, Winterberger, Mikulki, Löwe, Hauptmann und Nottebohm. Am Rande dieser Notizen plädiert er für Klavierauszüge von Opern im Oktavformat, wie es schon in Ausgaben französischer Opern der Fall sei.

Zur Geschichte der Liebhaberkonzerte in Deutschland Dilettantentum und Dilettantenkonzerte in Wien

Beide Aufsätze wurden hier nicht abgedruckt, weil sie ein Vorabdruck von Conc. I sind und erst dort mit kritischem Apparat wiedergegeben werden können.

Abkürzungsverzeichnis

AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
AML	Eduard Hanslick: Aus meinem Leben
An. Mus.	Analecta Musicologica
CCV	Eduard Hanslick: Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre
Conc. I	–: Geschichte des Concertwesens in Wien I
Conc. II	–: Aus dem Concertsaal. Geschichte des Concertwesens in Wien II
Echo	Berliner Musik-Zeitung Echo
Fs.	Festschrift
Hg., hg.	Herausgeber, herausgegeben
HmT	Handwörterbuch der musikalischen Terminologie
IRASM	International Review of the Aesthetics and Sociology of Music
Lili	Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik
Mf	Die Musikforschung
^{1}MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 1. Auflage
^{2}MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Auflage
MO 1	Eduard Hanslick: Die moderne Oper
MO 2	–: Musikalische Stationen
MO 3	–: Aus dem Opernleben der Gegenwart
MO 4	–: Musikalisches Skizzenbuch
MO 5	–: Musikalisches und Litterarisches
MO 6	–: Aus dem Tagebuche eines Musikers
MO 7	–: Fünf Jahre Musik (1891–1895)
MO 8	–: Am Ende des Jahrhunderts (1895–1899)
MO 9	–: Aus neuer und neuester Zeit
Mw.	Musikwissenschaft
NA	Neuausgabe
NFP	Neue Freie Presse
NRMZ	Niederrheinische Musik-Zeitung
NZfM	Neue Zeitschrift für Musik
ÖBL	Oesterreichische Blätter für Litteratur und Kunst
ÖMZ	Oesterreichische Musikzeitung
PZ	Prager Zeitung
Suite	Eduard Hanslick: Suite
UA	Uraufführung

VMS	–: Vom Musikalisch-Schönen
WA	Wiederabdruck
WAMZ	Wiener Allgemeine Musik-Zeitung
Zs.	Zeitschrift
Kursivschrift	In Originaltexten: Wiedergabe von im Original durch Antiqua abgehobenen Stellen. Ansonsten: Herausgeberbemerkung
]	Lemma. Der vor dieser Klammer definierte Text wird verändert. Die genaue Veränderung, Lesart, erscheint nach diesem Zeichen.

Emendierte Druckfehler

Dieses Verzeichnis enthält die offenkundigen Druckfehler der Zeitungsabdrucke, die für diese Ausgabe behoben wurden. Zuerst erscheint die fehlerhafte Vorlage, dann die Verbesserung, bezogen auf Seite und Zeilennummer dieser Ausgabe.

16, 37) Dr.] Hr.; 27, 15) eine namhaftes] ein namhaftes; 36, 21) Bestreben.] Bestreben,; 42, 20) *„Homage*] *„Hommage*; 47, 11) *„At*] *„Et*; 49, 31) B's.] B.'s; 55, 6) *D-mol*-Sonate] *D-moll*-Sonate; 72, 16) die wir] der wir; 101, 30) T o t a l a] T o t t o l a ; 106, Fußnote) dabei!] dabei!"; 123, 31) *Paetilla"*] *Padilla"*; 126, 24) konnte] könnte; 135, 34) *Thtéâre*] *Théâtre*; 140, 28f.) manigfachem] mannigfachem; 140, 34f.) G o u n o t] G o u n o d ; 141, Fußnote) Violinspielerinen,] Violinspielerinnen,; 143, Fußnote) Rhytmus] Rhythmus; 144, 9) großrn] größern; 169, 31) ihr] ihre; 181, Fußnote) J e n n i e s ,] J e n n e n s ,; 181, Fußnote) S c h i l c h e r ' s] S c h o e l c h e r ' s ; 183, 38) Tonkunstrief.] Tonkunst rief.; 187, 17) J. M.] H. M.; 198, 16f.) *D-moll* Charakter] *D-moll*-Charakter; 203, Fußnote) contracliches] contractliches; 226, 37) B r e u n i g ,] B r e u n i n g ,; 229, 2) S c h l e s w i g - H o l s t e i n s ,] S c h l e s w i g - H o l s t e i n ,; 234, 5) Phetis,] Fétis,; 234, 13) Polmisation.] Solmisation.; 238, 32) Jung-Schumanianer] Jung-Schumannianer; 255, Fußnote) Tomaschet's] Tomaschek's; 256, 3) Währiger] Währinger; 264, 17) Litthauen] Lithauen; 264, 26f.) C. Schneiders] L. Schneiders; 264, 31) Unser] Unter; 267, 20) Chorrepetitor] Correpetitor; 268, 8) P r ä l u d i e n"] „P r ä l u d i e n"; 274, Fußnote) „Paquita"] „Pasquita"; 275, 12) „Lohengrein,"] „Lohengrin,"; 278, 24) *C-moll*-Concert] *A-moll*-Concert; 279, 6) *E-dur*-Quartett,] *Es-dur*-Quartett,; 292, 13) Geistes] Geistes"; 298, 7f.) großartigtigsten] großartigsten; 317, Fußnote) *très doux"*] *„très doux"*; 325, 31f.) weislich durcheinandergesetzt,] weidlich durcheinandergehetzt,; 326, 3) M.] E.; 326, 26) welch] welche; 329, 28) Orchestr] Orchester; 339, 27) Geiste] Geister; 339, 29) Traum!] Traum!"; 353, 36) welche] welches; 354, 30) beträchlich] beträchtlich; 356, 15) Markedenterinnen] Marketenderinnen; 357, 1) Alviro] Alvaro; 362, 18) den Besitz] dem Besitz; 368, 15) P e d r o t t i.] P e d r o t t i.); 375, 17) *di Paragore"*] *del Paragone"*; 380, 18) Kärtnerthor-] Kärntnerthor-; 381, 1) das ganzen] des ganzen; 382, 13) Erfolg gehabt hätte] Erfolg gehabt hätte.; 388, 13) *pathètique"*] *pathétique"*; 400, 22) dem allzuzahlreichen] den allzuzahlreichen; 402, 2) N o l t e b o h m] N o t t e b o h m ; 408, 33f.) Musik Productionen] Musik-Productionen; 411,

6) möglichst viel] möglichst viele; 425, 8) Eglantin] Eglantine; 425, 31) „Euryanthe"] „‚Euryanthe'; 427, 33) Unheil, welche] Unheil, welches; 440, 2f.) gländender] glänzender; 440, 11) Hilbert] Hilpert; 447, 23) „Dauchauer' Moos"] „Dachauer Moos"; 447, 35) dies Ehre] diese Ehre; 447, 36) droh] droht; 450, 34) Hye] Gye; 452, 1) Tarnovich,] Jarnovich,; 463, 16) Uhland'schen Soff] Uhland'schen Stoff; 464, 8) „jenseits" erwart] „jenseits" erwartet; 488, Fußnote) *avec*] *avez*; 501, 32f.) Zweskall] Zmeskall; 503, 37 u. 504, 1) Zweskall] Zmeskall; 504, Fußnote) Bolderini] Boldrini; 509, 23) Erinnerungen"] „Erinnerungen"; 521, 33) Wie] Wir

Literaturverzeichnis

Abegg, Werner: Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick. Regensburg 1974
–: Programmusik im Unterricht. Regensburg 1989
Adler, Guido: Art. August Wilhelm Ambros. Neue Deutsche Biographie
–: Eduard Hanslick. In: Biographisches Jahrbuch und deutscher Nekrolog 1904. Berlin 1906
–: Rede zur Enthüllung der Hanslickbüste. Wien 1913. Separatdruck *Neue freie Presse*
Adorno, Theodor W.: Versuch über Wagner. Frankfurt/Main 1952 (Kap. 1, 6, 9, 10 zuerst in *Zs. f. Sozialforschung* 1939, Heft 1 u. 2)
–: Ästhetische Theorie. Frankfurt/Main 1970
Altenburg, Detlef: Eine Theorie der Musik der Zukunft. Zur Funktion des Programms im symphonischen Werk von Franz Liszt. Liszt Studien 1, Kongressbericht Eisenstadt 1975. Hg. v. Wolfgang Suppan. Graz 1977, 9–26
–: Vom poetisch Schönen. Franz Liszts Auseinandersetzung mit der Musikästhetik Eduard Hanslicks. Fs. Heinrich Hüschen. Kassel 1980, 1–9
–: Die Schriften von Franz Liszt. Bemerkungen zu einem zentralen Problem der Liszt-Forschung. Fs. Arno Forchert. Hg. v. Günther Allroggen u. Detlef Altenburg. Kassel 1986, 242–251
– (Hg.): Franz Liszt: Sämtliche Schriften. Wiesbaden 1989ff.
Ambros, August Wilhelm: Franz Liszt's symphonische Dichtungen. In: Bonnie u. Erling Lomnäs, Dietmar Strauß (s.u.), Bd. II, 172–178

Beyer, W.: Zu einigen Grundproblemen der formalistischen Ästhetik Hanslicks und August W. Ambros'. Prag 1957
Biographisches Jahrbuch und deutscher Nekrolog. Hg. v. Anton Bettelheim. Berlin 1896ff.
Blaukopf, Kurt: Eduard Hanslick, Guido Adler und die empiristische Tradition der Musikforschung in Österreich. *ÖMZ* 1992, 714–717
Blume, Friedrich: Art. Ambros, Hanslick. [1,2]MGG 1 bzw. [1]MGG 5
Boetticher, Wolfgang: Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen. Berlin 1942
Borchmeyer, Dieter: Das Theater Richard Wagners. Stuttgart 1982
–: Wagner-Literatur – Eine deutsche Misera. Neue Ansichten zum Fall Wagner. *Internat. Archiv f. Sozialgesch. d. dt. Lit.* 3, 3. Sonderheft, Forschungsreferate, 2. Folge. Tübingen 1993, 1–62

Breitkreutz, Dieter: Die musikästhetischen Anschauungen Eduard Hanslicks und ihre Gültigkeit in der Gegenwart. Halle 1969
Brendel, Franz: Zur musikalischen Ästhetik. *NZfM* 1855, 77
–: Franz Liszt. *NZfM* 1856, 69
–: Franz Liszt in Leipzig. *NZfM* 1857, 101
–: Franz Liszts neueste Werke und die gegenwärtige Parteistellung. *NZfM* 1857 I, 121, II, 129, 141, 153
–: Franz Liszt als Symphoniker. Leipzig 1859
–: Gesammelte Aufsätze zur Geschichte und Kritik der neueren Musik. Leipzig 1888
Bruchhagen, Paul: Hanslick und die spekulative Ästhetik. *Zs. f. Ästhetik u. allg. Kunstwiss.* 30, 1936, 270
Budd, M.: The repudiation of emotion. Hanslick on music. *British Journal of Aesthetics* 20, 1980, 29–43

Csáky, Moritz: Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität. Wien u.a. 1996
Cucchi, Claudina: Erinnerungen einer Tänzerin. Wien u. Leipzig 1904
Czeike, Felix: Das große Groner Wien Lexikon. Wien u.a. 1974

Dahlhaus, Carl: Vom Elend der Musikkritik. *Melos* 24, 1957, 132–136
–: Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff. *Mf* 20, 1967, 145–153
–: Musikästhetik. Köln 1967
–: Analyse und Werturteil. Mainz 1970
–: Die Idee der absoluten Musik. Kassel 1978
–: Philologie und Rezeptionsgeschichte. Bemerkungen zur Theorie der Edition. Fs. Georg von Dadelsen. Stuttgart-Neuhausen 1978, 45
–: Listzs Faustsymphonie und die Krise der Symphonischen Form. In: Über Symphonien. Fs. Walter Wiora, hg. v. Christoph Hellmut Mahling. Tutzing 1979, 129ff.
–: Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber 1988
–: „Wagnerianer“ und „Brahminen“. In: Funkkolleg Musikgeschichte. Studienbegleitbrief 8. Mainz 1988, 110–142
– u. *Zimmermann, Michael* (Hg.): Musik zur Sprache gebracht. München u. Kassel 1984
Danz, Ernst-Joachim: Die objektlose Kunst. Untersuchungen zur Musikästhetik Friedrich von Hauseggers. Regensburg 1981
Deas, Stewart: In defence of Hanslick. London 1940

Deaville, James: Franz Brendel – ein Neudeutscher aus der Sicht Wagners und Liszts. Liszt Studien 3 (s.u. unter Gut, Serge), 36–47

Debrois van Bruyck, Carl: Die Frage nach dem Inhalt und Gehalt der Musik. *Stimmen der Zeit. Monatss. f. Politik u. Lit.*, 1859, 563–571

Determann, Robert: Begriff und Ästhetik der „Neudeutschen Schule". Baden-Baden 1989

Deutscher biographischer Index. Hg. v. Willi Gorzny, bearb. v. Hans-Albrecht Koch, Uta Koch u. Angelika Koller. München u.a. 1986

Draheim, Joachim: Musik und Kritik – Anmerkungen zu zwei bisher unveröffentlichten Briefen von Eduard Hanslick. In: Michael von Albrecht u. Werner Schubert (Hg.): Musik und Dichtung. Neue Forschungs-beiträge. Fs. Viktor Pöschl. Frankfurt/Main 1990, 351–372

Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages. Hg. v. Theophil Antonicek, Gernot Gruber, Christoph Landerer. Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, hg. v. Gernot Gruber, Bd. 43. Tutzing 2010.

Eger, Manfred: Nietzsches Ausfälle mit Hanslicks Einfällen. *Gondroms Festspiel-Magazin* 1994, 45–53

Eichborn, Andreas: Beethovens Neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption. Kasseler Schriften z. Mw. 3. Hg. v. Klaus Kropfinger u.a. Kassel u.a. 1993

Eisenberg, Ludwig: Künstler- und Schriftstellerlexikon „Das Geistige Wien". Wien 1891

–: Großes Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert. Leipzig 1903

Elßner, Mechthild: Zum Problem des Verhältnisses von Musik und Wirklichkeit in den musikästhetischen Anschauungen der Schumannzeit. Halle 1964

Endler, Franz: Österreich zwischen den Zeilen. Die Verwandlung von Land und Volk seit 1848 im Spiegel der „Presse". Wien, München, Zürich 1973

Estermann, Alfred: Die deutschen Literaturzeitschriften 1815–1850. Nendeln 1977ff.

–: Die deutschen Literaturzeitschriften 1850–1880. München u.a. 1988ff.

Fellinger, Imogen: Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts. Studien z. Musikgesch. d. 19. Jh. 10. Regensburg 1968

Fétis, François-Joseph: Biographie universelle des musiciens. Paris 1867ff.

Fiechtner, Helmut A.: Österreich. In: Kaufmann, Harald (Hg., s.u.), 81–90

Freystätter, Wilhelm: Die musikalischen Zeitschriften seit ihrer Entstehung bis zur Gegenwart. München 1864

Friedrich, Regine: Ferdinand Graf Laurencin. Ein Beitrag zur Geschichte der Wiener Musikkritik. Graz 1966

Gärtner, Markus: Hanslick und Liszt. *Musik und Ästhetik* 23, 2002, 13–31

–: Eduard Hanslick versus Franz Liszt. Aspekte einer grundlegenden Kontroverse. Hildesheim u.a. 2005

–: Der süße Kern der Selbstkontrolle. Eduard Hanslicks Brahmskritiken und Norbert Elias' Zivilisationstheorie. In: Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890er Jahre. Internationales musikwissenschaftliches Symposium Meiningen 2008, hg. von Maren Goltz, Wolfgang Sandberger und Christiane Wiesenfeldt. München 2010, 196–203.

–: Vorwort zu Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, Reprint der ersten Auflage von 1854. Darmstadt 2010, 7–19

Gay, Peter: Freud, Juden und andere Deutsche. Herren und Opfer in der modernen Kultur. New York 1978, dt. Hamburg 1986

Giebisch, Hans u. *Gugitz, Gustav:* Bio-bibliographisches Literaturlexikon Österreich. Wien 1964

Gienow-Hecht, Jessica C. E. u. *Schumacher, Frank:* Culture and international History. New York 2003

Glatt, Dorothea: Zur geschichtlichen Bedeutung der Musikästhetik Eduard Hanslicks. München 1972

Graf, Max: Composer and critic. Two hundred years of musical criticism. New York 1946

–: Die Wiener Oper. Wien u. Frankfurt/Main 1955

Grimm, Hartmut: Zwischen Klassik und Positivismus. Zum Formbegriff Eduard Hanslicks. Berlin 1982

–: Die Musikanschauungen Franz Grillparzers und Eduard Hanslicks. *Beiträge z. Mw.* 24, 1982, 17–30

–: Bismarck der Musikkritik. *Musik u. Gesellschaft* 1989, 399–403

Grimm, Ines: Eduard Hanslicks Prager Zeit. Frühe Wurzeln seiner Schrift „Vom Musikalisch-Schönen". Saarbrücken 2003

Gruber, Siegfried: Das Musikfeuilleton im 19. Jahrhundert am Beispiel Eduard Hanslicks. Wien 1972

Gugitz, Gustav: s. Giebisch, Hans

Gut, Serge: Berlioz, Liszt und Wagner: Die französische Komponente der Neudeutschen Schule. Liszt-Studien 3. Franz Liszt und Richard Wagner,

Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule. Hg. v. Serge Gut. München 1986, 48–55

Haas, Robert: Eduard Hanslick. In: Sudetendeutsche Lebensbilder. Hg. v. E. Gierach, Bd. I, Reichenberg 1926, 205–209

Hall, R. W.: On Hanslick's supposed formalism in music. *Journal of Aesthetics* XXV, 1967, 453

Hanslick, Eduard: Vom Musikalisch-Schönen. Leipzig 1854, 1858, 1865, 1874, 1876, 1881, 1885, 1891, 1896, 1902. Hist.-krit. Ausgabe. Hg. v. Dietmar Strauß. Mainz 1990

–: Geschichte des Concertwesens in Wien I. Wien 1869–1870

–: Aus dem Concertsaal. Geschichte des Concertwesens in Wien II. Wien 1870

–: Die moderne Oper [MO 1]. Berlin 1875

–: Musikalische Stationen [MO 2]. Berlin 1880

–: Aus dem Opernleben der Gegenwart [MO 3]. Berlin 1884

–: Musikalisches Skizzenbuch [MO 4]. Berlin 1888

–: Musikalisches und Litterarisches [MO 5]. Berlin 1889

–: Aus dem Tagebuche eines Musikers [MO 6]. Berlin 1892

–: Fünf Jahre Musik (1891–1895) [MO 7]. Berlin 1896

–: Am Ende des Jahrhunderts (1895–1899) [MO 8]. Berlin 1899

–: Aus neuer und neuester Zeit [MO 9]. Berlin 1900

–: Gallerie. Wien 1878

–: Suite. Wien 1884

–: Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. Berlin 1886

–: Operncyclus. Wien 1889

–: Aus meinem Leben. Berlin 1894

–: Sämtliche Schriften. Hist.-krit. Ausgabe. Hg. v. Dietmar Strauß. Wien u.a. 1993ff.

Hasner, Leopold von: Autobiographisches und Aphorismen. Stuttgart 1892

Haubrichs, Wolfgang: Einleitung. *Lili* 1975, 19/20: Edition und Wirkung, 7–12

Helm, Theodor: 50 Jahre Wiener Musikleben (1866–1916). Erinnerungen eines Musikkritikers. Hg. v. Max Schönherr. Wien 1977

Heuß, Alfred: Hanslick und die Gegenwart. Aus Anlaß von Hanslicks 100. Geburtstag am 11. September. *Zs. f. Musik* 9, 1925

Hirschfeld, Robert: Das kritische Verfahren Eduard Hanslicks. Wien 1885

–: Musikalische Kritik in der Wiener Zeitung. In: Geschichte der Kaiserlichen Wiener Zeitung. Wien 1903, 197–235

Höslinger, Clemens: Einige Anmerkungen zum Thema Hanslick. *ÖMZ* 21, 1966, 535

Hostinský, Otakar: Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkt der formalen Ästhetik. Leipzig 1877

Jäger, Georg: Die Herbartianische Ästhetik – ein österreichischer Weg in die Moderne.
In: Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830–1880). Graz 1982, 195–219

Jahn, Michael: Was denken Sie von Wagner? Mit Eduard Hanslick in der Wiener Hofoper. Kritiken und Schilderungen. (Schriften zur Wiener Operngeschichte 4, Veröffentlichungen des rism-Österreich, Reihe B, Bd. 5). Wien 2007

–: „Bei all' seiner Intelligenz eine gemeine Natur". Verdi in der Beurteilung Hanslicks.In: *Eduard Hanslick zum Gedenken*, 317–324

Johnston, William M.: Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848–1938. Wien u.a. 1982

Jost, Christa u. *Peter:* Zukunftsmusik. *Musiktheorie* 2, 1995, 119–135

Jugend in Wien. Eine Ausstellung des Literaturarchivs Marbach. Hg. von Ludwig Greve u. Werner Volke. Stuttgart 1974

Kabisch, Thomas: Konservativ gegen Neudeutsch, oder: Was heißt „außermusikalisch"? In: Funkkolleg Musikgeschichte. Studienbegleitbrief 8. Mainz 1988, 55–109

Kainz, Julius u. *Unterberger, Andreas:* Ein Stück Österreich. 150 Jahre „Die Presse". Wien 1998

Kaufmann, Harald (Hg.)*:* Symposion für Musikkritik. Studien zur Wertungsforschung I. Graz 1968

Khittl, Christoph: Eduard Hanslicks Verhältnis zur Ästhetik. In: Biographische Beiträge zum Musikleben Wiens im 19. und frühen 20. Jh. Hg. v. Friedrich C. Heller. Wien 1992, 81–109

Kirchmeyer, Helmut: Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland. Regensburg 1968ff.

–: Schmidt-Hanslick-Wagner – Hanslick-Chrysander. Beitrag zum Versuch einer Charakterstudie. Programmheft Tannhäuser. Bayreuth 1989

Kivy, Peter: Something I've always wanted to know about Hanslick. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1988, 413–417

–: What was Hanslick denying? *Journal of Musicology* VIII, 1990, 3–18

Kracauer, Siegfried: Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit. Frankfurt/Main 1994, Erstedition Amsterdam 1937

Kropfinger, Klaus: Wagner und Beethoven. Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners. Studien z. Musikgesch. d. 19. Jh. 29. Regensburg 1975

Kunze, Stefan: Der Kunstbegriff Richard Wagners. Regensburg 1983

Kutsch, Karl Josef u. *Riemens, Leo:* Großes Sängerlexikon I, II. Bern u. Stuttgart 1987. Ergänzungsbd. I, Bern 1991, II, Bern 1994

Lachner, Corbinian: Die Musikkritik. Versuch einer Grundlegung. München 1954

Landerer, Christoph: Eduard Hanslick und Bernhard Bolzano. Ästhetisches Denken in Österreich in der Mitte des 19. Jahrhunderts. St. Augustin 2004

Lippmann, Friedrich: Hanslick und die italienische Musik. *An. Mus.* 28, 1993, 107–154

Liszt, Franz: Gesammelte Schriften. Hg. v. Lina Ramann. Leipzig 1880ff.

–: Sämtliche Schriften. Hg. v. Detlef Altenburg. Wiesbaden 1989ff.

–: Berlioz und seine Haroldsymphonie. *NZfM* 1855, 25, 37, 49, 77, 89

–: Robert Schumann. *NZfM* 1855, 133, 145, 157, 177, 189

–: Marx: Die Musik im neunzehnten Jahrhundert. *NZfM* 1855, 213–221, 225–230

–: Briefe. Hg. von La Mara. Leipzig 1893ff.

Liszt Studien. Hg. v. European Liszt Centre 1975ff.

Lodes, Birgit: Hanslick und Beethoven. In: *Eduard Hanslick zum Gedenken*, 259–296

Loesch, Heinz von: Kunst als Religion und Religion als Kunst. Zur Kunst- und Religionsphilosophie Richard Wagners. In: Helga de la Motte-Haber (Hg., s.u.), 117–136

Lomnäs, Bonnie u. *Erling* u. *Strauß, Dietmar:* Auf der Suche nach der poetischen Zeit. Der Prager Davidsbund: Ambros, Bach, Bayer, Hampel, Hanslick, Helfert, Heller, Hock, Ulm. Zu einem vergessenen Abschnitt der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. I, II. Saarbrücken 1999

Ludvová, Jitka: Pražské orchestrální koncerty v letech 1860–1895. *Hudební věda* 1980, 103

–: Zur Biographie Eduard Hanslicks. Studien z. Mw. 37. Tutzing 1986, 37–46

–: Dokonalý antiwagnerián. Eduard Hanslick: paměti, fejetony, kritiky. Prag 1992

Massow, Albrecht von: Art. Absolute Musik, Autonome Musik, Programmusik. HmT
Mehner, Klaus (Hg.)*:* Eduard Hanslick. Vom Musikalisch-Schönen. Aufsätze. Musikkritiken. Leipzig 1982
Misch, Ludwig: Eduard Hanslick. *Allg. Musikzeitung* 52/37, 1925
Moos, Paul: Die Philosophie der Musik von Kant bis Eduard von Hartmann. Berlin 1902, 1922
Motte-Haber, Helga de la (Hg.)*:* Musik und Religion. Laaber 1995
–: Das Schöne und das Häßliche. *NZfM* 1994, 12–17
Müllert, Ulrich (Hg.)*:* s. Wapnewski, Peter

Naegele, Philipp Otto: August Wilhelm Ambros. His historical and critical thought. Diss. Princeton 1954
Nautz, Jürgen u. *Vahrenkamp, Richard* (Hg.)*:* Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen. Studien zu Politik und Verwaltung. Hg. v. Christian Brünner u.a., Bd. 46. Wien u.a. 1993

Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950. Hg. v. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Graz u. Köln 1957ff.

Pasteyrik, Walter: Die alte „Presse“ (1848–1864). Wien 1948
Paupié, Kurt: Handbuch der österreichischen Pressegeschichte 1848–1959. Bd. I: Wien. Wien u. Stuttgart 1960
Payzant, Geoffrey: Hanslick, Sams, Gay and „tönend bewegte Formen“. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 40, 1981, 41–48
–: E. Hanslick and the „geistreich“ Dr. Alfred Julius Becher. *Music Review* 1983, 104–115
–: Eduard Hanslick on the rôle of the performer. In: Opuscula aesthetica nostra. Edmonton 1984
–: Eduard Hanslick’s Vom Musikalisch-Schönen: a pre-publication excerpt. *Music Review* 1985, 179–185
–: Saltcellars and candelabra: Hanslick on Bach. In: Papers from the 1985 McGill Bach Symposium. Hg. v. R. Cooper. Montreal 1985, 71–83
–: Hanslick, Heinse and the moral effects of music. *Music Review* 1988/89, 126–133
–: Eduard Hanslick and Bernhard Gutt. *Music Review* 1989, 124–133
–: Hanslick on music as product of feeling. *Musicological Research* 1989, 133ff.
–: Eduard Hanslick and Ritter Berlioz in Prague. Calgary 1991

Printz, Felix: Zur Würdigung des musikalischen Formalismus Eduard Hanslicks. München 1918

Raff, Joachim: Die Wagnerfrage. Braunschweig 1854
Raisp, Egon: Die Wiener Tagespresse, 1848–1950. Versuch einer Typologie. Wien 1952
Reckow, Fritz: „Wirkung" und „Effekt". – Über einige Voraussetzungen, Tendenzen und Probleme der deutschen Berlioz-Kritik. *Mf* 33, 1980, 1–36
Riemens, Leo: s. Kutsch, Karl Josef
Riemer, Otto: Musikästhetik, nicht gefragt: Zur Zentenar-Erinnerung an Hanslicks Buch „Vom Musikalisch-Schönen" (1854). *Musica* 5, 1954
Riethmüller, Albert: Aspekte des musikalisch Erhabenen im 19. Jahrhundert. *AfMw* 40, 1983, 38ff.
Rote, Richard: Beckmesser. Ein Rettungsversuch. *Die Musik* 1909/10

Salmen, Walter: Das Konzert. Eine Kulturgeschichte. München 1988
Sams, Eric: Eduard Hanslick, 1825–1904, the perfect Anti-Wagnerite. *Musical Times* 116, 1975, 867
Schäfke, Rudolf: Eduard Hanslick und die Musikästhetik. Leipzig 1922
Schanze, Helmut (Hg.)*:* Romantik-Handbuch. Stuttgart 1994
Schering, Arnold: Geschichte der musikalischen Kritik in Deutschland. Jb. Musikbibl. Peters 1928, 9–23
Schmied-Kowarzik, Wolfdietrich: Vergessene Impulse der Wiener Philosophie um die Jahrhundertwende. In: Nautz, Jürgen u.a. (Hg., s.o.), 181–201
Schneider, Herbert: Hanslick rezensiert französisches Musiktheater. „Ohne Verständniß – kein Genuß". In: *Eduard Hanslick zum Gedenken*, S. 333–356
Schneider, Paul: Über das Darstellungsvermögen in der Musik. Eine Untersuchung von Eduard Hanslicks Buch „Vom Musikalisch-Schönen". Leipzig 1892
Schumacher, Frank: s. Gienow-Hecht, Jessica C. E.
Schumann, Robert: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Hg. v. Martin Kreissig. Leipzig 1914
–: Tagebücher. Hg. v. Georg Eismann, I, 1827–38. Leipzig 1971
Schürmann, Jochen (Hg.)*:* Die Korngolds in Wien. Der Musikkritiker und das Wunderkind. Aufzeichnungen von Julius Korngold. Zürich u. St. Gallen 1991

Seidel, Wilhelm: Absolute Musik und Kunstreligion um 1800. In: Helga de la Motte-Haber (Hg., s.o.), 91–114
–: Art. Absolute Musik. [2]MGG 1
Seidl, Arthur: Vom Musikalisch-Erhabenen. Regensburg 1887, 1907
Sponheuer, Bernd: Zur ästhetischen Dichotomie als Denkform in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Eine historische Skizze am Beispiel Schumanns, Brendels und Hanslicks. *AfMw* 37, 1980, 1
Stade, Friedrich: Vom Musikalisch-Schönen. *NZfM* 1870, 66, 241
–: Vom Musikalisch-Schönen. Mit Bezug auf Dr. E. Hanslicks gleichnamige Schrift.
Freiburg 1871
Stange, Eberhard: Die Musikanschauung Eduard Hanslicks in seinen Kritiken und Aufsätzen. Eine Studie zur musikalisch-geistigen Situation des 19. Jahrhunderts. Münster 1954
Strauß, Dietmar: Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. I. Historisch-kritische Ausgabe, II. Eduard Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht. Mainz 1990
–: (Hg.): Eduard Hanslick: Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe. Wien u.a. 1993ff.
–: Prager Davidsbündeleien. In: Robert Schumann. Philologische, analytische, sozial- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte. Hg. v. Wolf Frobenius u.a. Saarbrücker Studien z. Mw. Neue Folge 8. Saarbrücken 1998, 170–184
–: Ungarische Musik im Spiegel der Wiener Presse 1850–1900. In: Zwischen Volks- und Kunstmusik. Aspekte der ungarischen Musik. Hg. v. Stefan Fricke u.a. Saarbrücken 1999, 64–77
–: s.a. Lomnäs, Bonnie u.a.
–: „Eigentlich ein Skandal …“ Die Situation der Gesamtausgabe der Schriften Eduard Hanslicks. *Die Tonkunst* 3, 2007, 258–260
–: Vom Musikalisch-Langweiligen. Eduard Hanslick und der Ennui im 19. Jahrhundert. In: *Eduard Hanslick zum Gedenken*, 11–20
Stuckenschmidt, Hans Heinrich: Glanz und Elend der Musikkritik. Berlin u. Wunsiedel 1957
–: Art. Musikkritik. [1,2]MGG 5
Suppan, Wolfgang: Franz Liszt zwischen Eduard Hanslick und Fr. v. Hausegger. Ausdrucks- contra Formästhetik. *Studia musicologica* 24, 1982, 113–131

Tadday, Ulrich: Die Anfänge des Musikfeuilletons. Stuttgart 1993

Tappert, Wilhelm: Wagnerlexikon. Wörterbuch der Unhöflichkeit, enthaltend grobe, höhnende, gehässige und verleumderische Ausdrücke, welche gegen den Meister Richard Wagner, seine Werke und seine Anhänger von den Feinden und Spöttern gebraucht worden sind. Leipzig 1887

Tschulik, Norbert: A. W. Ambros als Musikkritiker. *ÖMZ* 31, 1976, 222–226

–: August Wilhelm Ambros und das Wagner-Problem. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikkritik und der Wagner-Rezeption. Studien z. Mw. 29. Tutzing 1978, 155

–: Neues zur Ästhetik und Kritik Eduard Hanslicks. *ÖMZ* 34, 1979, 601

Unterberger, Andreas: s. Kainz, Julius

Vahrenkamp, Richard: s. Nautz, Jürgen

Wagner, Manfred: Geschichte der österreichischen Musikkritik in Beispielen. Tutzing 1979

Wagner, Richard: Gesammelte Schriften und Briefe. Hg. v. Julius Kapp. Leipzig o.J.

Walter, Edith: Österreichische Tageszeitungen der Jahrhundertwende. Wien u.a. 1994

Wandruszka, Adam: Geschichte einer Zeitung. Das Schicksal der „Presse“ und der „Neuen Freien Presse“ von 1848 bis zur Zweiten Republik. Wien 1958

Wapnewski, Peter: Eduard Hanslick als Darsteller seiner selbst. Nachwort zu ders. (Hg.): E. Hanslick: Aus meinem Leben. Kassel 1987, 487ff.

–: Eduard Hanslick als Kritiker der Musik seiner Zeit. Nachwort zu ders. (Hg.): E. Hanslick: Aus dem Tagebuch eines Rezensenten. Gesammelte Musikkritiken. Kassel 1989, 320ff.

– u. *Müllert, Ulrich* (Hg.)*:* Richard Wagner Handbuch. Stuttgart 1986

Weigel, Hans: Apropos Musik. Kleine Beiträge zu einem großen Thema. Graz u.a. 1982

Wiener, Ilse: Eduard Hanslicks Musikästhetik in ihrer inneren Beziehung zur Kunstauffassung Lessings. Prag 1927

Winckler, Johann: Die periodische Presse Österreichs. Wien 1875

Wurzbach, Constant von: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Wien 1856ff.

Yoshida, Hiroshi: Eduard Hanslick and the idea of “public” in musical culture: towards a socio-political context of formalistic aesthetics. *IRASM* 2001, 179–199

Zangwill, Nick: Against emotion: Hanslick was right about music. *British Journal of Aesthetics* 44, 2004, 29–43
Zelinsky, Hartmut: Richard Wagner – ein deutsches Thema. Frankfurt/Main 1976
Zenker, Ernst Viktor: Geschichte der Wiener Journalistik von den Anfängen bis zum Jahre 1848. Wien u. Leipzig 1892/93
–: Geschichte der Journalistik in Österreich. Wien 1900
Zimmermann, Michael: s. Dahlhaus, Carl
Zimmermann, Robert: Die naturwissenschaftliche Methode in der Philosophie. *ÖBL* 4/1853
–: Die spekulative Aesthetik und die Kritik. *ÖBL* 6/1854
–: Zur Aesthetik der Tonkunst. Vom Musikalisch-Schönen. *ÖBL* 47/1854
–: Ein musikalischer Laokoon. *ÖBL* 49/1855

Personenindex

I

T

U

V

böhlau

EDUARD HANSLICK – SÄMTLICHE SCHRIFTEN.
HISTORISCH-KRITISCHE AUSGABE.
GESAMTWERK

HERAUSGEGEBEN VON DIETMAR STRAUSS

BAND I/1 AUFSÄTZE UND REZENSIONEN 1844–1848.
1993. 376 S. 170 X 240 MM. GB.
ISBN 978-3-205-05546-4

BAND I/2 AUFSÄTZE UND REZENSIONEN 1849–1854.
1994. 472 S. 170 X 240 MM. GB.
ISBN 978-3-205-98148-0

BAND I/3 AUFSÄTZE UND REZENSIONEN 1855–1856.
1995. 426 S. 8 S/W ABB. 170 X 240 MM. GB.
ISBN 978-3-205-98271-5

BAND I/4 AUFSÄTZE UND REZENSIONEN 1857–1858.
2002. 484 S. 170 X 240 MM. GB. MIT SU.
ISBN 978-3-205-99241-7

BAND I/5 AUFSÄTZE UND REZENSIONEN 1859–1861.
2005. 542 S. 170 X 240 MM. GB.
ISBN 978-3-205-77344-3

BAND I/6 AUFSÄTZE UND REZENSIONEN 1862–1863.
2008. 536 S. 170 X 240 MM. GB. M. SU.
ISBN 978-3-205-77990-2

BAND I/7 AUFSÄTZE UND REZENSIONEN 1864–1865.
2011. 606 S. 170 X 240 MM. GB. M. SU.
ISBN 978-3-205-78736-5

EDUARD HANSLICK
(1825–1904)

regte in seinem Buch „Vom Musikalisch-Schönen“ (1854) die musikästhetische Diskussion des 19. Jahrhunderts entscheidend an. Sein Musikjournalismus brachte ihm den Titel „Bismarck der Musikkritik“ (G. Verdi) ein. Gewiss war er der wichtigste Musikschriftsteller seiner Zeit. Vielen Musikliebhabern ist er aber nur als Anführer der Anti-Wagner-Partei im Bewusstsein. Ein Blick auf seine Schriften zwingt zur Revision dieses Bildes, das vor allem von den Neudeutschen geprägt wurde. Seine etwa 1500 Aufsätze und Rezensionen, von denen er nur etwa die Hälfte, zumeist stark bearbeitet, in Sammelbänden herausgab, porträtieren scharfzüngig und witzig sechzig Jahre Musikleben.

„… es ist kaum zu bezweifeln, dass die Hanslick-Schriften die bedeutendste, gründlichste und umfassendste Quelle für die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts darstellen.“

Clemens Höslinger, Österreichische Musikzeitschrift



ISBN 978-3-205-78736-5 | WWW.BOEHLAU-VERLAG.COM